Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA SRPSKE KULTURE DVADESETOG VEKA

5

BEOGRAD, 1983.

T 311.792/5

318/84

Desanka Maksimović /7/ Dušan Malušev /103/ Todor Manojlović /119/ Danica Marković /161/ Dušan Matić /209/ Mitrofan Matić /307/ Ljubomir Micić /323/ Dušan Mikić /375/ Živko Milićević /387/ Čedomir Minderović /405/ Dimitrije Mitrinović /439/ Nenad Mitrov /503/ Milorad J. Mitrović /527/ Ranko Mladenović /549/ Tanasije Mladenović /599/

Desanka Maksimović

Desanka Maksimović pisala je više od pedeset godina, ostavljajući iza sebe veliki broj pesama izvanredno nejednake vrednosti, i rastrzane između sentimentalističke poetizacije i pesme izvornog nadahnuća i pokreta, a ne manje i između duševnih i moralnih stavova koji su, često, međusobno potpuno isključujući. Ona je pisala, i piše, kao da dah svakodnevnog postojanja pokušava da izmeša sa dahom reči i rečenica, ili kao da ne može drugačije da diše nego u ritmovima stihova: ima u njenoj poeziji izvornog nadahnuća koje će s vremena na vreme da zablista svetlošću prigušenom, ali jedinstvenom, ali ima i mnogo mastila prosutog rukom *književnika* po svaku cenu, i kao opsednutog potrebom da bude neprestano prisutan, tako da će ona ostati plen najprotivurečnijih tvrdnji: od onih koji će u njoj videti bogomdanog liričara,[1] do onih koji će tvrditi kako je njen primer više no jasan dokaz da u poeziji pravilo dijalektičkog preobražaja kvantiteta u kvalitet ne važi.[2] Oglašavajući sebe kao lovca na sopstveno svoje srce:

Ja sam lovac srca svoga rođenog,

[1] Milan Bogdanović pozdravljao je u njoj liričara čiji izraz se »daje kao nešto čulima, tako reći, doživljajno i čulno se, tako reći, i kazujći, i koji, takav, nije daleko iznad cvrkuta, kliktanja i krika« (Milan Bogdanović u predgovoru knjizi *Miris zemlje*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1955).

[2] Desanka Maksimović »... objavila je bezbroj pesama, počevši još od vremena kada se skoro u svakom broju časopisa *Misao* (pod uredništvom V Živojinovića i Sime Pandurovića, 1920—1924) mogla naći poneka njena pesma. Tako to traje već trideset godina, kao živi dokaz da ne treba bukvalno shvatiti dijalektičko pravilo da se kvantitet menja u kvalitet« (Marko Ristić, *Književna politika*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1952, str. 271).

i „sebe svima prepričavajući“[3] iz dana u dan, u stilu pesnika takozvane ispovedne (ili „intimne“) lirike, ona je češće prepričavala više sebe idealnu, sanjajući da osvoji svet apsolutne naivnosti i nevinosti, kojom bi se stvorila u cvet:

. . . i oči da su mi nevine kao u bele rade
postale od jutarnje sa cvetovima družbe

(U polju),[4] nego što je »prepričavala« stvarnu svoju istinu, ukoliko njena istina, u zbirkama *Pesme* (1924) i *Zeleni vitez* (1930), nije upravo istina ovoga bekstva od istine ili istina ovoga sna o naivnosti.

Ideal naivnosti je vrhovni ideal Desanke Maksimović, u prvo doba njene poezije, ali to je ideal kome će ona ostati verna i kasnije: bez ovog ideala nemogućna je i njena rana lirika, kojom se predstavljala kao čežnjiva devojka što izražava svoju želju strepnjom od nje, stilizujući se u atmosferi bliskoj onoj iz patrijarhalno-folklorne lirike čežnje:

Dopusti, majko, kroz prozor moj
da se osmehnem na njega

(Devojačka molba),[5] — ali bez tog ideala *nevine naivnosti* nemogućna je i njena pozna poezija vrhunske praštajuće samilosti za sve grešne i pravednike ovoga sveta, u knjizi *Tražim pomilovanje* (1964). »Deset puta sestra, / pa jednom žena«,[6] ona je liričar prigušenog, malovaroški-sentimentalističkog devojaštva koje nezadrživo tone u svoje poetizacije upravo represivnim bekstvom od Erosa: »i slična sam večeras, dragi, brdske biljke struku«,[7] kroz snove da ne bude žena nego srce neke ptice malene (»da nisam žena već srce neke tice malene«),[8] gotova svakog časa da kaže: »sad vetrove i šume volim od svega više«,[9] i da, govoreći za sebe (u ovom samo-poetizovanju) da je kao »prolećna leptirica tankokrila«, objavi: »ostavljam ruke dragog

[3] *Priča o pesniku,* u knjizi *Pesme,* izd. *S. B. Cvijanovića,* Beograd, 1924.
[4] *Zeleni vitez, Izdanje časopisa »Misao«,* Beograd, 1930.
[5] *Pesme*
[6] U pesmi *Žena; Pesnik i zavičaj,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1946.
[7] *Dva dana u šumi, II; Zeleni vitez.*
[8] *Pisma iz šume, I;* isto.
[9] U istoj pesmi.

tužne i same,[10] i da je njen dragan zato tužan (»Izgubio me je negde ko miris, ko duge luk, / i hodi kroz život sada tužan ko noćni zvuk«).[11]

Ali, ma koliko da je ona tu gubila sebe u banalnosti neporečnoj, poetizujući ovo svoje devojaštvo kao želju u strepnji, ili strepnju od sopstvene želje, i lomeći se između svoje autentičnosti (i duševne i poetske), i poetizacije koja će je učiniti popularnom još u vreme kada je opominjala svog dragog da je ne ostavi nikad samu kad neko svira,[12] u toj strepnji od želje ima i njene stvarne istine, koja je *istina umiranja Erosa kao rađanja Sestre,* i iza koje neće ostati samo veoma poznata pesma *Opomena,* nego i znatno manje poznata, ali neuporedivo dublja pesma *Na buri:*[13]

Svu večer na pustom bregu
neko stoji.
Pusti me, majko, da vidim
da li je čovek ili bor.
Pusti me da vidim ko to
svu večer gleda
u naš beli, skromni dvor.
Pusti me, majko, neće me
umoriti hod:
breg je blizu nam doma.
O, ja osećam da mi je rod
taj čovek ili bor
što svu večer blizu gromа
stoji i gleda u naš dvor.

To je jedan od najviših trenutaka (možda i lirski najčistiji, najizrazitiji trenutak?) *poezije čežnje u strepnji* Desanke Maksimović i, nesumnjivo, jedan od najviših trenutaka »intimne« lirike između 1920. i 1930. Desanka Maksimović došla je ovde do suštinskog izraza duše i duha potisnute želje, kao duše i duha Sestre: ne samo ritam, — koji *nepogrešno* odgovara suštastvu

[10] *Mlečni put;* isto.
[11] *Večernji snovi, I;* isto.
[12] U pesmi *Opomena* (iz 1923; *Pesme):* »Čuj, reći ću ti svoju tajnu: / ne ostavljaj me nikad samu / kad neko svira. / — / Mogu mi se učiniti / duboke i meke / oči neke / sasvim obične. / — / Može mi se učiniti da tonem u zvuke, / pa ću ruke / svakom pružiti«.
[13] *Pesme*

ovog duha neostvarenosti, povlačenja, kao duha zebnje što vodi prigušenom govoru, liniji pesme lako iskidanoj, — nego i reči (»beli, skromni dvor«), i *situacija* (breg pored dvora, breg na koji se gleda *iz* dvora, *iz* doma), dosledno su u duhu jedne umorne ali tu još prisutne patrijarhalnosti. Elementi folklorne lirike (majka koju devojka, ponovo, moli za dopuštenje, »dvor«, — *beli,* dakle *čisti:* čistota je u »dvoru«, u kućevnosti, središtu patrijarhalnosti), potpuno su saobraženi duhu potiskivanja. To je anti-Eros, ili anti-izbor, koji je čežnja u brizi, — *brižnost* Sestre. Uporišna tačka *lirizma* ove pesme, sam izvor *poetskog* u njoj, ono što je u poeziji ovog vremena čini jedinstvenom, — jeste u izrazu „čovek ili bor". *Situacija* koja »podržava« ovaj izraz, kojim se kazuje *neznanje,* nedefinisanost, oličena je u bregu (izvan doma), koji je *u buri,* — pod pretnjom groma, u strepnji od tog groma, — i koji ona (Desanka Maksimović, Ja ove pesme) gleda kroz prozor, *iz doma* (dakle, u sklonjenosti). *Napetost,* koja se ovde ostvaruje (a glasom savršeno prigušenim) jeste napetost dramskom antitezom breg — dom, kao antitezom bura — izlazak, nemir — mir, u krajnjoj liniji: *ili* ostajanje u kući, pod okriljem, *ili* izlazak iz kuće (mira) u nemir, u buru. Međutim, suštastvo te napetosti je u izrazu »čovek ili bor«, odnosno u nerazrešenosti. Žudnja za izlaskom iz »dvora« jeste žudnja za izlaskom iz nerazrešenosti u razrešenost, odnosno iz situacije »čovek ili bor« u situaciju »čovek«, odnosno u situaciju »bor«.

Poetičnost, do koje ovde dolazi Desanka Maksimović, jeste *poetičnost nerazrešenosti,* odnosno nedefinisanosti ili, još određenije, *ne-izbora, ali u času žudnje.* Pesma *Na buri* jeste pesma nerazrešenosti kao tajne, ali koja dolazi do svesti isključivo zahvaljujući ovde izgovorenoj želji za razrešenjem, odnosno: za izlaskom iz »dvora«, koji je beo (bezbojan), jer je nerazrešenost ili odbijanje razrešenja: trajanje u ne-izboru ili patrijarhalnost. »Čovek ili bor«, to je tajna, ali kao nerazrešenost patrijarhalnog duha ne-izbora kao duha potiskivanja želje (Erosa): ne zna se šta je izvor brige: možda je čovek, a možda je bor, — odnosno: ne zna se je li to erotička želja ili nije. To je Eros koji traži svoje pravo zadovoljenje: izlazak iz »dvora«; i to je strah od Erosa, koji vidi *u opasnosti* (na buri) onoga koga želi, ali koga i ne sme da želi, pa u tome nesmenju on *potiskuje* čoveka i vidi bor. Taj »čovek ili bor« Desanke Makismović jeste Eros ili potiskivanje, a *bura,* koja se zbiva »na bregu«, gde *ukočen* stoji taj »čovek ili bor« (ukočen: svaka nerazrešenost je »ukočena«, — pokret je jedino tamo gde je razrešavanje), jeste *bura*

razrešavanja (ili čovek *ili* bor) i bura Erosa, koji je uvek izvan »dvora« (belog, ne-erotičkog, anti-erotičkog), »na bregu«. Čovek ili bor je u opasnosti, onako kako je opasnost sve što je izvan sklonjenosti u »dvoru«; molba »majci« za izlazak iz dvora je molba za izlazak u opasnost; ali ta molba neće biti uslišena: tajna čovek ili bor neće biti razrešena. Ostaće nedoumica i *nelagodnost* u njoj, tajna i strepnja zbog nje, — strepnja od tajanstvenog. Ono što je tajanstveno jeste ovde izvor strepnje; ali i sama strepnja podržava tajanstvenost (razrešenje tajne jeste razrešenje strepnje). Nema izlaska — nema pokreta: čovek ili bor *stoji,* jer se *ne zna* da li je čovek ili bor: to je nešto *ukočeno* neznanjem. Ukočenost ravnopravnom mogućnošću čovek *ili* bor (Eros ili potiskivanje: »priroda« Desanke Maksimović), ukočenost koja je u ovome »ili«, ukočenost nerazrešenosti. *Breg* je uzdignutost tajne (tajanstveno-nerazrešenog) nad nama; on je *iznad* nas onako kako je tajna iznad nas, ali i onako kako je objekt žudnje nad nama. Breg je *pust* jer na njemu nema zaklona. Dom (»dvor«) je zaklonjenost; breg je nad dvorom, čisti brisani prostor. Naći se na bregu znači naći se na tom brisanom prostoru, usred opasnosti, *u buri.* Ono što »gleda« u »dvor«, s tog brega, jeste ono što se žudi (»čovek«), ali i žudnja što se potiskuje (»bor«, — *priroda),* — ono što izaziva žudnju (Eros) ali i ono što izaziva otpor (potiskivanje), i to ovako, u isti mah, paralizom svakog pokreta: to »stoji« i »gleda«, u dvor koji je *blizu,* — a ipak krajnje udaljeno, — kao što Ja ove pesme hoće da izađe, ali ne izlazi (»stoji« takođe). *Strepnja* od opasnosti jeste strepnja od bure, ali kroz ovu žudnju da se izađe u buru; *briga* (strah od groma, koji je »blizu«), jeste projekcija ovog straha od bure, ali je istovremeno (pa čak i više) sredstvo potiskivanja žudnje ili preobražavanja Žene u Sestru. Gde je Sestra tamo je briga, jer nije Eros: Eros nije brižan. Briga je potiskivanje Erosa; drugi nije objekt želje nego objekt brige koja Ženu pretvara u Sestru. Biti brižan, to je ne biti erotičan: ostati ispod briga, ne otići nikada na breg (tamo gde je čovek ili bor, onaj koji se brigom pretvara u rođaka i koji s brega može sići samo kao rođak, odnosno koji nikada neće sići s brega). Drugi, obuhvaćen brigom, jeste rod, rođak, — onaj koji je nedostupan Erosu: ako se on *pokrene* iz »ukočene« nerazrešenosti *čovek ili bor,* pokrenuće se samo kao rod, pa makar i samo kao *rod po nebu i zvezdama:*

Oko brega zelenog
po nebu ide čovek crn

i najlepše prve zvezde
dotiče ramenom.
I na vrhu dalekom
pogureni trn
gori sunca plamenom.

O, ko bi reći smeo
da su blizu ikada
dva tako daleka sveta.
Eno, čini mi se,
mehurasti oblak beo
dotiče se nebom ploveći
dva plava na zemlji cveta

(Suton).[14] To su »dva tako daleka sveta«: svet čoveka i svet neba i zvezda. Čovek, koji ide bregom, priviđa se kao čovek koji ide po nebu. To je optička varka koja prerasta u svojevrsnu »metafizičku« viziju: čovek je (dosledno i ovoj varci, optički, i ovoj viziji) *crn* dok ide po nebu i dok zvezde, u suton (prve zvezde), »dotiče ramenom«. Plamen, kojim gori »pogureni trn« na dalekom vrhu, u tom času, nije samo plamen sutona, nego i plamen upaljen u slavu ovoga približavanja čoveka i zvezda (čoveka i neba): plamen upaljen u slavu čovekovog *nebesništva:* plamen svetkovanja i posvećenja, prožet svetlošću tajanstva ali i tihe ushićenosti u njemu. To je vatra u slavu sjedinjenja i pronalaženja »dva tako daleka sveta«, ali čije sjedinjenje ostaje ne samo u daljini, — i kao pod stalnom svešću da ono sebe duguje, ipak, ovoj optičkoj varci, u suton, — nego je sjedinjenje u nebesništvu: ono čemu je veran duh ove poezije jeste nebo a ne taj »čovek crn«. Svet njegov jeste ovde svet neba, a ne svet »čoveka crnog«; osnovna svest, uložena u ovu pesmu, jeste svest o svetu neba i svetu čoveka kao »dva tako daleka sveta«: vizija iz prve strofe ove pesme (poetski neosporno *jedinstvena)* ide iz žudnje za njihovim pomirenjem. *Čovek crn* može biti prihvaćen *samo kroz nebo,* iako je nebesnik: čovek neba, a ne čovek Erosa.

Zato on, ako ponovo iziđe na breg Desanke Maksimović, biće utopljen u tugu, i doći će tu da radosno umre:

. . . nedaleko negde
od tuga teških ljudi boluju,

[14] *Pesme*

pa će doći noćas na naš breg
da radosno svi poumiru,

(Zla noć),[15] a ova Žena utopljena u Sestri, — u brizi i tuzi Sestre, — ako pogleda još koji put na taj isti breg, neće tamo videti, u času zle slutnje bure, u nedoumici između žudnje i strepnje, kako stoji čovek ili bor, nego će ugledati stado ovaca kako spava kao uspomena mirna i bela:

Spavaju ovce na padini brega.
kao uspomene mirne i bele;
čuvaju ih u zlato obučene jele
i dva-tri tanka oblakova stega.

Želja za mirom ulazi u mene
tiše nego večer u sobe.

. . .

Da mi je da budem samo uspomena,
ili livada, ili na bregu stado.
Dosta imah srce lutalačko mlado;
Dosta voleh, dosta bejah žena.

[15] Isti motiv (u gotovo istovetnoj simboličkoj projekciji) javlja se i u pesmi u prozi *Smrt na buri* (u knjizi *Gozba na livadi,* izd. časopisa *Misao,* Beograd, 1932):
»Kada bude čas bure izaći ću na visoravan.
. . .
Isploviće na površinu duše sve što je u njoj bilo sahranjeno.
. . .
A kada dojezde gromovi na visoravan, kao stari bog za bogom na svoj presto, bacajući vatren gnev iz očiju,
pozdraviću ih radosno.
I kad pastiri sutradan doteraju stada na visoravan, smejaće se sunčev sjaj u granama«.
Izaći na breg (na »visoravan«) jeste iskazati se, uzdići se iznad doline potiskivanja: tamo gore će da »isplovi« sve što je bilo sahranjeno. Ali to samo-iskazivanje je smrtno opasno: iskazan čovek je čovek ogoljen, ili nezaštićen kao visoravan, kao vrh brega. On nema gde da se skloni od gromova. Visoravan je uvek pod gromovima, onako kako je iskazivanje žudnje smrtonosno. Ovde se ta smrt pokušava da prihvati obećanjem (tvrdnjom): da će se umreti *radosno,* to je htenje smrtonosne žudnje kao htenje smrti na visoravni, pod gromovima. (Sve što dođe posle toga, biće pitomost — smirivanje posle bure: pastiri i smeh sunčevog sjaja u granama.) ali to je samo *pesnička beleška a ne pesma:* u pesmi, Desanka Maksimović nikad ne izlazi na visoravan, u susret gromovima. Lirika njena jeste lirika strepnje ispod visoravni i, još češće i više, lirika Sestre.

(Veče).[16] Drama Desanke Maksimović (ona osnovna, iz koje će, kasnije, sve drugo biti izvedeno) jeste u ove tri vizije brega: to je drama umiranja Erosa ili sublimacije Žene u Sestru. Prvi čin te drame je u znaku pojave *čoveka ili bora* na bregu, najava bure i, u njoj, rađanje strepnje, kao nagoveštaj umiranja Žene (Erosa); drugi čin je otvaranje ovom umiranju, koje je bolno onoliko koliko je paradoksalno: tuga zbog *toga* umiranja, ali *i htenje* te tuge: oni koji budu došli jesu tužni, i biće *potopljeni* tugom, ali poumiraće *radosno* na bregu; treći čin je mir do koga se, najzad, stiglo, i koji je bio tražen tokom cele ove drame: to je mir žene pretvorene (u svojoj sopstvenoj svesti) *u uspomenu*, koja je *mirna i bela*, i koja je zato (u svojoj smirenosti i belini) kao stado koje spava *na padini* brega.[17] To je već *silazak* s brega, zamiranje: nema žudnje, i nema njegovoga *vrha*, i na njemu *čoveka ili bora;* svi koji su mogli doći na ovaj breg Desanke Maksimović poumirali su: ostala je samo »uspomena«, ali uspomena u koju niko neće ući onako kako niko neće ući u san stada ovaca, belih, na padini *brega.)* (Nema stada na vrhu brega; nemogućno je na vrhu brega usniti: na vrhu brega je mogućno biti u buri ili umirati. Na vrhu brega nema sna. Nema uspomene. *Uspomene su na padini brega.)* Ta »uspomena«, koja je zatvorena u sebe samu, mirna i bela, to je smirenost, projekcija žudnje za potpunim smirivanjem. To je želja da se legne i da se spava, da se bude

[16] *Nove pesme, Savremenik Srpske književne zadruge,* knj. 21, Beograd, 1936.

[17] To je *tužan mir* neželjenja, i zato je željenje ovog mira željenje tuge. To je tuga u pokušaju bekstva od sebe, ali i bekstva od ovoga brega koji se, kao opsesivni motiv, javlja u zbirci *Pesme,* i u čijem znaku je Desanka Maksimović napisala neke od najznačajnijih svojih stihova. Kada se breg javi ponovo, biće to u želji bekstva od sebe kao bekstva iza brega: »O kad bih mogla samo jednom ja / nekuda iza bregova / pobeći od sebe«, koja je želja bekstva od Erosa, čak gorkim voljenjem (u tuzi) časova napuštenosti, nevoljenja: »A meni se uvek dopadalo: / kad su tice kroz noć letele, kad je lišće tiho padalo; / — / kad su senke u san sletale, / kad me ljudi nisu voleli, / kad su stvari duši smetale« *(Ja i ja).* Ovo sasvim »nepesničko« (u poeziji »intimizma« do 1924): »a meni se uvek dopadalo«, to gotovo *privatno-bezazleno* »dopadalo« objasjaće, više od ptica koje kroz noć lete, i više od senki koje u san sleću, poslednji stih: »kad su stvari duši smetale«. Te stvari koje *smetaju* duši, ta nelagodnost duševna koja se *dopada* Desanki Maksimović, to je nelagodnost u neljubavi (»kad me ljudi nisu voleli«), — let ptica kroz noć — ali ipak ono što se hoće, kao što se hoće tuga zbog neljubavi a ne ljubav, a što može da se hoće jer nije *stvarno* nevoljenje i stvarno smetanje stvari duši, pa zbog toga i može da se »dopada« (kao neka mrtva stvar): nema »dopadanja« u stvarnom učestvovanju. (I čovek koji može ovoj Devojci da se »dopadne« uvek ostaje negde napolju.)

stado ovaca na padini brega, da se bude samo uspomena na Ženu, a ne Žena — ova *Sestra* koja je umor Žene, ona koja će se javljati već u prvoj epohi Desanke Maksimović, u zbirci *Pesme:*

Bilo bi mi suviše da sretnem kogagod:
kao reka skrivena smeje se moja samoća,
. . .
Ostavila sam za sobom zla i dobra
vezana za radosti sveta.

O, kako se sada smeje moja samoća
u dva, tri malena cveta
što uz put radosna ih pobra'

(Samoća),[18] i koja će se, kasnije, oglasiti *kao monahinja:*

Slatko je ćutati.
Čini mi se da sam njiva što pod snegom sniva,
da sam u zemlji skriveno zrno žita.
Ne tiče me se šta se u svetu zbiva,
ni za čim ko u životu hita.
. . .
Samilosno sad gledam, kao iz raja,
kroz ćelijska mutna stakla,
ljudske žudnje i grehe bez kraja
i sve čega sam se nekad srcem takla

(Glas monahinje).[19] »Reka *skrivena«* iz *Samoće* jeste ovde *»skriveno* zrno žita«, ili *njiva* (kojoj je »pozvanje« da se plodi), ali zrno koje »pod snegom sniva«: *skrivenost* je ovde osnovni motiv, prauzrok svega, i zbog toga, tu je osnovni imperativ *smanjivanja*, imperativ *apsolutnog infantilizma* koji se iskazuje na svakoj ravni, tako da su različiti vidovi poezije Desanke Maksimović uvek vidovi ovog infantilizma, ovog umanjivanja svega: od Žene ka Devojci (i Sestri), od ljudskog bića, upućenog na čoveka, ka svetu »bora«, — bilja, cveća, ali i životinja (i to onih najsitnijih: ptica, *ali i insekata* naročito). Alternativa čovek ili bor razrešiće se: »bor«, a ne »čovek«:

[18] *Pesme*

[19] U knjizi *Nove pesme.* (Pre toga: *Srpski književni glasnik,* 1934, XLIII, 5.)

radije od prijateljske šake,
milujem drveta kakvoga nežni,
rumeni prut

(Moja pesma),[20] a oroćavajuća briga, u potiskivanju erotske želje, razrešiće se u samo-odričuće samilosno praštanje svim bićima: religijski nagon Desanke Maksimović, i postojan i jak, duguje sebe ovome njenom potiskivanju sopstvene žudnje. Otuda se religioznost ove pesnikinje Žene preobražene u Sestru (religijski razvoj Desanke Maksimović jeste razvoj ovoga preobražavanja Žene u Sestru) i traži i ostvaruje njenim pokušajima, gotovo bezbrojnim, bekstva iz svoga sopstvenog čovečanskog sveta: njen put ka manastiru monahinje, kroz čija će »mutna stakla« da gleda *samilosno*-sestrinski svet s onu stranu manastira, vodi kroz cvetna polja. Panteizam, najavljen tek ponekim stihom njene prve knjige pesama, objavljen je kao ovaj panteizam već zamirućeg Erosa u drugoj njenoj knjizi *Zeleni vitez,* u kretanju Desanke Maksimović ka sebi kao »uspomeni«, u susret idealu skrušenosti monahinje ili u kajanju što je u njoj ljubav prinela cveće na žrtvu:[21] njen san da nije žena nego srce neke ptice malene, njene ljubavne jadikovke, pa i njene strepnje od sopstvenog srca, uliće se u ovaj panteizam, na putu ka religijskoj lirici:

Ali od istina ne živim ja. Ja vidim hram
usred planine; ćuti hrast do hrasta;
tiho sa neba pada snega pram;
i stazom hode srne vita rasta

(Večernji snovi, II).[22]

Bog, koga je ovde tražila Desanka Maksimović, jeste bog savršene iluzije i savršene nevinosti u njoj, ili bog neznanja dobra i zla, i zbog toga bog koji se ne daje umu, bog u sumnji, u očajanju i kajanju zbog te sumnje, a ne manje bog koji se javlja u strahu od smrti.[23] To je bog koji nas ne poznaje, ili koji je

[20] *Pesme*

[21] »Zbog mene umre bezbroj cvetova danas, / prosu se bezbroj kapi rose sa trava. / O, bože cveća, ne ljuti se, ne ljuti se na nas / što cvećem on me jutros u ljubav uverava« *(Zbog mene; Zeleni vitez).* To je cveće prineto na žrtvu ljubavi: vanerotična (»nevina«) priroda prineta na žrtvu Erosu koji nije nevin.

[22] Iz 1927; *Zeleni vitez.*

[23] Tome je posvećen poseban ciklus, pod naslovom *U smrt od razlicijeh,* u knjizi *Zeleni vitez.*

ravnodušan, i bog koji nas ne razlikuje od pauka krstaša (»Ja znam da ti nas sve u jedno vrstaš, / da duša moja utešna je varka, / isto smo pred tobom ja i pauk krstaš / i na kamenoj ploči šarka«), jedan bog tuđ svemu, čista tuđost kao apsolutno neznanje (koje je i samoneznanje):

svud hodi duša tvoja kroz sebe samu
kao kroz tuđi vrt

(Poslanica).[24] *Tuga,* koja se tu negde rađa, — i u kojoj se rađa želja za odlaskom u polja potpune tišine, *izvan sveta,* ne bi li se tu negde, u toj tišini, prihvatio »greh« koji nam »učini« bog: »Tamo će uzdah moj pasti u miris trava, / kao žubor izvora bezgrešan biće smeh; / tamo ću možda priznati Bogu da imade prava / kad god nam učini greh«,[25] — jeste tuga u neznanju boga i u sumnji u njegovu promisao, tuga zatočenja:

Jer teško je meni: nisam među onima
što veruju da za spas sveta Bog se rodi;
i ne nadam se da stope moje neko vodi,
i ne krstim se davno pod večernjim zvonima.

Ja sam tanka biljka na vetrovitu tlu,
nemam mira kao oni što su se molitvom umili;
duši su mojoj bliski i bramanci i bogumili;
ja ne znam kada želju dobru imam, kada zlu.

I stojim kao putnik, na raskršću, u čas rani,
gde nema ruke da ukaže: kojom stazom, kojom prugom.
Ja ne znam kojim putem Gospod zove, kojim brani.
Zatvorila sam svoje oči tugom

(Zatočenje).[26] Očajanje, koje se ovde pokušava da iskaže, jeste očajanje zbog neverovanja: to su religijske pesme (religijska sumnja kao rađanje boga), onako kako je i »ateizam«, koji se tu na mahove javlja, protivurečan, ili negativan, izraz jednoga teizma koji je tu očito ne samo prisutan nego je i zasnova svega,

[24] *Zeleni vitez*

[25] U pesmi *Tuga; Zeleni vitez.*

[26] U istoj knjizi.

od očajanja u sumnji do kajanja,[27] i koji će, u pesmama u prozi objavljenim kao posebna knjiga samo dve godine kasnije *(Gozba na livadi,* 1932), da dođe do neposrednog svog izražaja. *Zanetost* Devojke iz knjige *Pesme* preobražava se u zanetost *»tihog umobolnika«,* koji je *jedini* kadar da dođe do vrhunskog znanja (»Jedino tihi umobolnik zna šta pevaju zlatna zvezda grla«).[28] Taj tihi umobolnik jeste oličenje idealnog, vrhunskog znanja, koje je neznanje sveta: znanje onoga koji, gonjen svojom tugom, bludi kroz polja (»Kao setni umobolnik hodim kroz polja u košulji tuge«),[29] i koji, među leptirovima, i u svirci buba, doseže do boga: »Crveni karanfili pružaju mi vino natočeno na suncu. / . . . / Leptiri prenose poljupce sa lelujavih vlatova do mojih ruku i očiju. / Sviraju slatko bube u zelene drhtave citre. U mreži njihove pesme niše se srce. / Bog je danas moj prijatelj«.[30] To je svet iz koga svi odu, ali ostane cvet; svet cveća a ne ljudi (»Odu svi. Samo poljski cvet mali stoji uza me. Njegova tanka sen, kružeći lagano kao kazaljka, pokazuje mi koji je čas dana),[31] svet tuge, u osamljenosti, ali i svet prevazilaženja te tuge, otkrivanjem panteističkog svejedinstva, svet »posvećivanja« prirode. Priroda otkriva »svetački oreol zlata«, a njeno zlato, u predvečerje, jeste zlato ovoga religijskog posvećivanja: »Pred večer počne da se roni svetački oreol zlata sa čela šume na strani / . . . / Padoše listovi u zelenu reku, kao bezbrojni meseci maleni. / Padoše meni na dlanove, na kapke očne. Gde god bih stazom koračila, uprljala bih njegovo svetlo lice. / Ja tada stajem

[27] Pesma *Spoznanje (Zeleni vitez)* je pokajnička: kajanje, koje Desanka Maksimović objavljuje ovom pesmom, zamišljajući sebe, — sasvim banalno, uostalom, — kako će govoriti anđelima pred vratima raja (»i biće moje pokajničko srce puno suza / kao subotno kandilo ulja«), jeste kajanje zbog neverovanja i beznađa, sa kojih će ona i biti kažnjena: »Znam, ispred Boga staće heruvimi, / da grešnoj meni njegovome licu / prići ne dadu«. Ona je *»grešna«* i očajava zato; ona je čula, u strahu religijskom, kako »iz šumske ponoćne vlage / glas preteći se diže«, glas koji je propitivao, preteći (i, opet, vrlo banalno): »Jesi li utehu delila ljudima / kao čistu svetu vodicu? / Jesi li uvek na grudima / savesti nosila Bogorodicu?« *(Glas noći; Nove pesme).*

[28] *Tihi umobolnik*

[29] U istoj pesmi.

[30] *Gozba na livadi.* — Jela Spiridonović-Savić, religijski mistik, koja je htela da bude sveta Tereza Avilska srpske poezije, propratila je ove reči tvrdnjom: »A mi dodajemo: Bog je danas, i juče, i uvek će biti njen prijatelj, i nikad je ostaviti neće, jer živi u duši njenoj« (u prikazu *Gozbe na livadi,* u časopisu *Život i rad,* 1932, X, 60).

[31] *Samoća*

očarana. A jedan kao zlatna, okrugla ikonica zaustavi se na mome srcu«.[32] List je »ikonica«, priroda je božja priroda ili veliki hram u kome činodejstvuje sâm svemoćni bog (sasvim *šantićevski* iako bez Šantićevog zaslepljujućeg zlata): »Bog u trenutku može da promeni moju dušu. Može mrtve da digne u život. On je zemlju pretvorio u nebeskog goluba. / Evo, drago kamenje Bog prosipa po putevima, oblači planine u bele odore anđela, prostire pred ljude biserne zastirače po kojima hode pravednici, stavlja na čelo smreka treperave oreole svetica. / Evo, šuma se pretvara u odaje gde spavaju zvezde, heruvimi spuštaju na vrhunce prozračni mesečev presto. Plavi snovi Bogorodice blago veju s neba«.[33] Ako naiđe mrak, u kome njene oči obnevide, pa ne mogu da sagledaju boga (»Uzalud Bog užiže divovsku sveću sunca i stavlja je kraj svog prozora, moje zenice su zasenjene i ne vidim život u tajnoj crkvi neba«),[34] to nije samo trenutak kome će uslediti trenuci velike »očaranosti« svetlonosnom, bleštavo-zlatnom crkvom prirode, polja i šume, nego je to neznanje koje pokušava ova pesnikinja da usvoji, u pogruženosti smirujuće maloletnosti ili u setnoj osmehnutosti, među cvetovima, na putu ka idealnoj naivnosti koja je sušta nevinost, jer je sušto neznanje: na putu praštanja.

Motiv praštanja (centralni motiv u lirici Desanke Maksimović), već tu se negde javlja u stilu izrazito hrišćanske religioznosti, ali ne kao svrha nego kao sredstvo: svrha je apsolutno neznanje; praštanje jeste odbijanje razlike između dobra i zla, odbijanje etičkog znanja: praštanje je funkcija nevinosti (apsolutne naivnosti) koja ne bi bila čak ni »uspomena mirna i bela«, nego neka čista belina, bez sećanja (koje je sećanje na dobro i na zlo). To je smirujući oproštaj, ili oproštaj koji uspavljuje »na padini brega«: »Na sve reči uvreda treba se smešiti tužno i blago. / Ne treba reći ni jednu reč prekora, treba se smešiti samo, tužno i blago. / *Slatko se spava na osmehu praštanja,* svaka misao procveta u srebrnu nezemaljsku stabljiku. / I ruka onoga koji duše sadi miluje samilosno cele noći svaki otkucaj srca«.[35] To je rađanje »nezemaljske stabljike«: to je upućivanje (oproštajem) u neznanje, kao u neznanje dobra i zla, mržnje i očajanja, ili kao u

[32] *Lišće*

[33] *Studija za zimski pejzaž*

[34] *Mrak na prozoru*

[35] *Večernja molitva*

znanje nezemaljskog sveta. To je žudnja za smirenjem u nezemaljskom: dobrota praštanja kao zlo za »zemaljski« svet i njegova bića: kao duševna tehnika smirivanja. *Znak krsta* je zato znak smirivanja u praštajućem neznanju dobra i zla, ili u *jedinstvu* koje stvara ovo neznanje: gde nema znanja dobra i zla, nema ni znanja prijatelja i neprijatelja: *u neznanju sve je jedno, — jedinstvo je mogućno samo u neznanju.* San o jedinstvu upućuje na neznanje ili na praštanje koje je zaborav dobra i zla, u ovom »znaku krsta«: »Moj veliki znak krsta je kad praštajući mahnem rukom. / On me vezuje za prijatelje i neprijatelje, bez njega bih ostala sama pod suncem. / On me miri sa nebom; bez njega bi mi se duša pretvorila u veliku pomrčinu mržnje. / Njime se krstim budeći se na gorkom uzglavlju ljubavi«.[36] Znanje je znanje mržnje, ili znanje u mržnji između dobra i zla. Apsolutna ljubav je neznanje dobra i zla ili apsolutna naivnost i apsolutna nevinost: to je ljubav »tihog umobolnika«, svih niščih duhom, koja se ovde javlja kao ideal, ali koja iz sveta ljudi izgoni u svet »prirode«, koja je van-ljudska: ako boga nema među ljudima, jer među njima ima mržnje (znanja dobra i zla), njega kao da mora da bude samo u cveću i među pticama. Otići u prirodu, znači otići u neznanje cveća i ptica i insekata, tako da bi gozba na livadi imala da bude jedna velika gozba neznanja ili znanja savršenog jedinstva u savršenoj naivnosti ili nevinosti: *razumeti* »božji« jezik znači razumeti nemušti jezik prirode kao ovaj univerzalni jezik kojim opšte bića u neznanju: stanovnici šume, livadska trava, »u grmu skrivena zver«:

[36] U pesmi u prozi *Znak krsta (Gozba na livadi).* — Ovde negde, upravo u duševnom usmerenju ove pesme, kao da se najavljuje Milica Kostić-Selem, ali antitetički: ona nije samo u izrazu »sama pod suncem«, koji će uzeti za naslov druge svoje zbirke pesama (iz 1939), niti samo u rečenici Desanke Maksimović: »Njime se krstim budeći se na gorkom uzglavlju ljubavi«, koja će se preobraziti u dramski zavitlanu viziju: »ti ne lutaš da zavaraš san, / a ja svake noći krstim i premeštam uzglavlje, — / kao da sam u tuđoj postelji« (u pesmi *Božićna poslanica),* nego je pre svega u motivu praštanja koje vodi svejedinstvu i blaženstvu u njemu. I Milica Kostić-Selem tražila je praštanje, u ovom »znaku krsta«, ali ga nije nalazila, nalazeći umesto motiva blaženstva motiv apsolutne usamljenosti i očajanja u njemu, što čini da se njena poezija razlikuje od poezije Desanke Maksimović kao poezija velikih grčeva što potresaju biće u samoj osnovi, uranjajući u diluvijalno retoričko slepilo sa mestimičnim, retkim ali jedinstvenim, i poetski ponekad izvanrednim, munjevitim obasjanjima — vizijama, od poezije suspregnutog i prisebnog šaputanja, u sačuvanom jasnom poretku pesme.

Ali niko na zemlji nije kao ja
razumeo božje beskonačno delo;
niko toliko šetao kad mesec sja,
ni toliko slušao lišće svelo.

Niko nije voleo tako neke sitne
stvorove, ni prostrana nebeska krila.
Niko osluškivao tako nepobitne
zakone božje. Samo sam ja bila

stanovnik šuma i saputnik mrava,
i znala potoka i vetrova smer,
znala o čemu priča livadska trava,
i šta oseća u grmu skrivena zver.

O, znam: ostaću sasvim nepoznata
novome vremenu i novome kraju;
ali mene poznaju sva nebeska zlata,
oblaci, i bube, i šume mene znaju

(Usamljenikova pesma).[37]

Ima tu neke bezazlenosti, u ovom bezazleno-taštom samo-isticanju, u ovom naglašavanju jedinstvene svoje sposobnosti za razumevanje »božjeg dela«, stihovima čija krajnja uprošćenost, i metaforička i ritmička, kao da odgovara uprošćenosti ovog ideala da se bude posvećen u svet prirode koji nije samo izvan »novog vremena« kao vremena mašinske civilizacije od koje se grozila Desanka Maksimović (nikako jedina u srpskoj poeziji ovoga vremena, ali ništa manje od ostalih), nego je izvan »novog vremena« što počinje pre nje, kao vreme znanja dobra i zla, ili vreme čovečansko. Ali, ako je ova pesnikinja koja je čoveka pretvarala u bor ili u »zelenog viteza« čije su ruke od bilja i lišća, naslućivala ovde, na trenutke, mogućnu bezazlenost »tihog umobolnika«, neprestano nastojeći da obnovi primitivni *animizam* i da, preobražavajući ljudska bića u bilje (i ruke u lišće), živi bezopasno u svetu toga bezopasnog bilja (u kome ima boga onako i onoliko koliko ga nema među ljudima), ta bezazlenost je u njenom iskustvu i u njenom stihu *daleko više ideal nego stvarnost.* To nije životvorna bezazlenost: duh koji ne zna ništa i

[37] *Nove pesme*

ničega se ne seća, i od koga, zbog toga, počinje svet (kao da nije postojao pre toga ni jednoga jedinog trenutka), nego je to bezazlenost uveliko već dovršena: njeni simboli (ptice, na primer, ili leptiri, ili mravi) odavno su poznati. To je tradicionalizam, a ne naivnost. *Prava naivnost nema tradicije: ona je neznanje i nesećanje.* Ona svakog trenutka počinje ispočetka: ako je sećanje tu neumitno (sećanje vrste, sećanje istorije), ono je duboko potisnuto, a sa njime i njegovi simboli. Naivnost je simbolički tvoračka, uvek u simbolu prva. Simboli Desanke Maksimović su poznati i prezreli, iscrpeni i okoštali: nema prvog dana života i sveta u njima, nema ni najmanje prvorodnosti, — one »jeresi« kojoj Desanka Maksimović u pozno svoje doba, i u moljenju za sveopšti oproštaj svima i svemu, nije mogla da oprosti, jeresi »jeretika što tvrdi da pre njega / nije bilo požara ni vulkana / . . . / da istorije reke tek od juče / pene se i huče / . . . / da velika svetkovina ljudskog života / tek s njim posta«.[38] Desanka Maksimović nikako nije među ovim »jereticima«, ali ona nije ni među bezazlenima, u čijem carstvu je sanjala da zauzme prvo mesto. Jeres vrhunske bezazlenosti (naivnosti i nevinosti) jeste upravo jeres onih koji, — *znajući* da istorija niti počinje niti završava sa njima, — u dodiru sa svetom, u živome postojanju, *jači* su od ovoga znanja i doživljavaju svet kao da pre njih »nije bilo požara ni vulkana«. Nema u simbolici Desanke Maksimović, ali ni u njenom jeziku uopšte »požara i vulkana«, jer nema duha ove jeresi kao neznanja da je svet postojao, ili kao jeresi apsolutnosti postojanja: ima, umesto njega, ovog znanja, i to po modelima uveliko već datim, i stereotipnim: ako se bilo poezije ipak može da nasluti u tom svetu *savršeno nejeretički tradicionalističkom,* znanjem do kraja prosvetljenom, simbolički već nedejstvenom (svaki simbol je već dešifrovan pre nego što se Desanka Maksimović našla pred njim), to je poezija čiji intenzitet je izvanredno prigušen, bez i najmanjeg požara i vulkana: nije Desanka Maksimović doživela nijednu eksploziju i nijedno pomeranje tla. Ništa iznenađujuće i zaprepašćujuće, ni prisenka od preneraženja koje budi simbolotvorni duh »jeresi« što prvi put počinje, kao da nije bilo pre njega ni požara ni vulkana, i kao da ih neće biti ni posle njega: nema požara, i nema vulkana tamo gde ima svemoći znanja o svemu »pre mene« i »posle mene«, gde

[38] *Za jeres,* u knjizi *Tražim pomilovanje,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1964.

ima jasno usimbolisanog sećanja ali gde ima i oticanja: tamo je to oticanje, a ne apsolutnost onoga što se dešava jedan jedini put, što je *jedno* i neponovljivo i u svojoj neponovljivosti apsolutno, ona neponovljiva i nepovratna apsolutnost postojanja koju je ona naslutila, *kao temu,* još 1923, u pesmi *Zmija* (jednoj od najznačajnijih svojih pesama):[39]

I u večnosti posle
nikad više
sunčati se neće ista zmija
nit istih tica minuće let;
nikada više isti cvet
neće nići.
Sunce sija.

U njenome duhu, to je *zadržano na ravni teme.* To »nikada više«, kontrapunktirano sa ovim »sunce sija« (koje se refrenski ponavlja na kraju svake strofe), jeste ova paradoksalna apsolutnost *jednog* (kao *paradoksalno Sve pojedinačnog),* koje je neponovljivo, kontrapunktirano sa idejom daljega trajanja. »Jeres« tu nije u neznanju da će sunce i dalje da sija, kao što je sijalo pre toga, nego je »jeres« u samome ovom »jedno«, koje je neponovljivo: svest o »jednom«, apsolutno-bezizlaznom, i nedeljivom, ovde se uzima kao jeretička svest jer je *sama misao o »jednom« jeres uvek, za svaku veru i za svaki tradicionalizam* koji su, u nemirenju sa smrću (kao prvobitni, biološki konzervatizam), nepomirljivi sa »jednim« i neponovljivim. Misao tradicionalizma, ona suštastvena, jeste misao o ponovljivosti koja se suprotstavlja »jednom«: gde je osećaj (više nego misao) »jednog«, tamo je misao o apsolutnosti neponovljivog, i tamo je misao o smrti.[40] Nema priznavanja »jednog« koje nije istovremeno i priznavanje smrti.

[39] *Pesme.* (Prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 1924, XI, 1.)

[40] Kao u poslednjoj knjizi Desanke Maksimović *Nemam više vremena (izd. Prosveta,* Beograd, 1973), u čijoj osnovi je stvaran doživljaj smrti: nije slučajno što je Desanka Maksimović uvrstila u ovu zbirku i pesmu *Zmija;* zbirka se i završava tom pesmom, štampanom kurzivom, na obojenoj hartiji, kao da je pesnikinja i grafičkim sredstvima htela da istakne da se krug zatvara: posle pola veka — posle svih pokušaja spasenja u bogu i zavičaju — izgovorićemo, neumitno: »nikada više isti cvet«. *I religija i tradicionalizam u iskustvu Desanke Maksimović jesu, u suštini, samo pokušaj da se ta reč ne ponovi.* (Ali se ta reč, evo, ipak ponovila.)

Strah od smrti okreće protiv jeresi »jednog« putem vere koja je (ma koja i ma kakva bila) uvek vera ovoga »sunce sija«: to je strah od ovog protivurečja »nikad više« — »sunce sija«, strah u Desanki Maksimović izvanredno jak, *strah na čijim temeljima diže se njen »zavičaj«*, ali zavičaj u kome može biti samo slasti ponavljanja, — nekakvog »večitog vraćanja«, — ali ne i punog doživljaja, u sažimanju svih životnih potencijala i svih čula, koje podrazumeva, i tu, postojanje »jednog«. Gde je ono »sunce sija« svevlasno, »jedno« se otvara: tu nema mogućnosti za puno sažimanje, do vrhunskog napona, osećajno-misaone energije. Tu nema »jeresi« neponovljivog, prvog i poslednjeg »jednog«, ali tu nema ni »velike svetkovine ljudskog života«, koja je svetkovina apsolutnog (»jednog«) i neponovljivog trenutka, *uvek prvi dan* sveta. Tu nema mišljenja koje je »detinjasto i jeretično«, ali nema ni izvorne detinjske nevinosti. Detinjstvo je »jeretično«; ono je bez tradicije i bez grobova. Ono je bez istorije i bez morala jer je *pre* istorije i *pre* morala. Ono tridesetih godina ovoga veka nije tamo gde su oblaci i ptice: i oblaci i ptice odavno su izgubili nevinost. Oni nisu više naivni. Prostor naivnosti pomerio se: *Desanka Maksimović je odviše konzervativna da bi bila naivna, ona je naivna po poznatim i ne-naivnim modelima naivnosti.* U njeno doba naivan je Rastko Petrović, a ne ona: naivnost pretpostavlja najveći mogućan stepen neznanja i neiskustva. Naivnost u poljima i šumama Desanke Maksimović je *prezrela i ostarela,* i dopušta pre svega ovu naivnost vere da se u njenom duševnom i simboličkom sistemu može naći neka naivnost, kao što je i naivnost Brankovine ove pesnikinje, njenog zavičajnog sveta, jedna mrtva naivnost: to je nemogućna naivnost sveta odavno poznatog i *smirenog* u toj poznatosti, onoga što Desanka Maksimović, međutim, upravo i hoće (kao i V. Massuka, uostalom), u svom infantilističkom htenju maloletstva kada sanja da se vrati u zavičaj.

Ući u zavičaj znači ući u mir poznatog, koji nije mir ne-mirno-naivnog, i prvorodnog, »jeretičnog« detinjstva. Zavičaj i detinjstvo su međusobno isključivi. *Nema detinjstva u zavičaju,* nikada ga nije bilo niti će ga ikad biti, jer nema u zavičaju »jeresi« o prvorodnom. Zavičaj je sećanje, tradicija, ono što je poznato i mir u toj poznatosti, a ne požar i ne vulkan. Zavičaj je anti-»jeretičan«, i ne samo konvecionalan i konzervativan nego suštastveno dogmatičan. Zavičaj je duševna kategorija dogme, a ne jeresi: jeretik beži od zavičaja, a ne ide u njega, onako kako prvi dan sveta, kako »svetkovina života« beži od sećanja. U

zavičaju je sve »dogledno«: nema zavičajne nedoglednosti. U stihovima pesme *Zavičajno veče*:[41]

Zaboravila sam bila kako je blago i nedogledno
veče što pada na zavičajne streje;
zaboravila domaćih zvezda lice čedno,
i kako se mesec, kao seljak, toplo na njive smeje
. . .
Zaboravila sam bila kako preci što pomreše
lebde uveče oko svakog koraka mog,
i kako se iz oltara neba blago na mene smeše
oči mog dede dokle u crkvu slazi Bog,

netačna je samo reč »nedogledno«, izgovorena za nebo zavičajno. Ona je tu *neadekvatna* (na samome početku pesme, i još rimovana sa »čedno«) osnovnome osećaju, — a to je osećaj poznatosti. Nema, ne može biti nedoglednosti u poznatom; nedogledno i poznato se isključuju, kao što se i čedno i poznato isključuju: biti čedan u poznatom, jeste biti neznanje u znanju. To je mir poznatog, u kome su zvezde — »domaće zvezde«, a Mesec, na nebu, kao seljak koji se na njive (»toplo«) smeje: domaćinski princip uzdignut do kosmosa, ili nekakav domaćinsko-patrijarhalni kosmizam, koji se iskazuje mirom zavičajno-poznatog, i tiho-utešne bezbednosti koju to zavičajno-poznato nudi. Bog zavičaja jeste samo onaj »veliki nebeski kmet«:[42] tiha krotkost, koja nebo pretvara u oltar, a *deda* koga se seća pesnikinja, u svome infantilističkom vraćanju u zavičaj, — u toj zavičajnosti koja je tipična, i kod nje, infantilnost: žudnja za umanjivanjem, povratkom pod okrilje *starijeg kao poznatog,* — jeste onaj koji se osmehuje dok, tim osmehivanjem njegovim praćen, u crkvu seosku silazi bog. »Svaka stopa zemlje tamo je meni znana«, uveravaće Desanka Maksimović u pesmi *Sećanje na zavičaj,*[43] počinjući tri strofe te svoje pesme (od svega pet strofa) rečju *»Znam«: »Znam* tamo s koje grad dolazi strane«, *»Znam* život staze, travke i kamička«, *»Znam* šta će reći kmet«, *»Znam* šta devojke pevaju idući s rada«. Ona nema razloga da

[41] U knjizi *Nove pesme.*

[42] »Kao kad se vraćaju iz vodenice / idu volovi nogu pred nogu. / Priča sprovod uz tihu setu / o ceni šljiva i pšenice, / i bogu, / velikom nebeskom kmetu« *(Seljakova smrt,* u knjizi *Pesnik i zavičaj).*

[43] U zbirci *Nove pesme.*

ubeđuje u ovo svoje znanje; ako to ipak čini, onda je to zato što su njoj potrebni ritmovi samo-otkrivanja tog znanja kao ritmovi uspavanke, kao veliki smirujući ritmovi. Zavičaj je pitomost poznatog; zavičaj je kao deda (pop u seoskoj crkvi): nikakvog iznenađenja. Reč »Znam« je ključna reč i ove zavičajnosti. Ući u zavičaj znači ući u predele ove reči: u predele bistre i prozračne, i utešne u toj prozračnosti i bistrini, ali teško izgovorljive. Teško je izgovoriti reč *»Znam«*. Znanje ne govori, nego ćuti. Kad progovori, ono je konvecionalno i rutinsko. Ushićenje, do koga se dolazi tako, u zavičaju znanja (u znanju zavičaja), preti rečenicama kao što je uvodna rečenica pesme *Nebo u zavičaju*:[44]

Nigde nebo nije tako lepo kao u mom kraju.

I, ako tu ima neke naivnosti, onda to zaista nije naivnost čudotvorstva, pa ni samo naivnost potrebna da se veruje u jedinu mogućnu lepotu neba *svoga* kraja (u *svoje* nebo), nego je naivnost duha odnekud ubeđenog da u ovakvim stihovima može biti poezije. Problem, — *suštastveni i vitalni* problem Desanke Maksimović, — bio je da konvencionalnost standardne fraze (kakva je u ovome stihu njene »zavičajnosti«) pomiri sa poezijom, odnosno da ovo nenaivno zavičajno znanje (ili zavičajnu nenaivnost) pomiri sa poezijom, koja je neznanje zavičaja, rutine, standardne fraze: građenje zavičaja, koji je budući, rečenicom istine koja se pesmom *tek ostvaruje*. Problem je njen bio i ostao (i *središna* njena poezija ostvarivala se u rešavanju upravo tog problema) kako da se ova anti-otkrivalačka, smirujuće-utešna ali jezički standardna, rutinska konvencionalnost ipak na neki način izmiri sa poezijom. To nije samo (kao što se kritici pričinjavalo najčešće) konvencionalnost literarna, ona što je nasleđena iz lektire, s mnogo romantičarske frazeologije kakva se, šablonski mrtva, vuče po poeziji antologije *Misli* Sime Pandurovića, i kao izraz jedne inercije mentalne, i izražajne, protiv koje su najznačajniji srpski pesnici ovoga doba, od Rastka Petrovića do M. Nastasijevića, imali da traže mogućnosti poezije upravo kao nove mogućnosti naivnosti; to je i konvencionalnost mnogo dublja, i sudbonosnija: *konvencionalnost svakodnevne govorne fraze*. Desanka Maksimović, koja je vraćanje nevinosti htela kao vraćanje miru:

[44] *Nove pesme*

Smešiću se opet nevino kao oni
koji zoru života tek znaju

(Vraćanje miru),[45] nije samo anatemisala grad, opominjući sebe neprestano, i u svim mogućnim varijacijama uvek istog motiva: »Možda je vreme da ostavim suhi grad, / da se sklonim ispod rosne pod granjem streje«,[46] kajući se što nije, kao njen otac, učitelj u selu, »dobra sestra Svetoga Save«,[47] nego je, maštajući o miru »što u kraju rodnom čeka«,[48] i dok je pokušavala da se odazove imperativu: »Sa lišćem zavičaja pomešati vrele ruke«,[49] pokušavala da se odazove ovome imperativu poznatosti, ali samim tim i krajnje konvencionalne jezičke fraze, tvorački ne samo umorne nego i u potpunosti iscrpene. *Umor*, i želja za smirivanjem, jeste ono što je u početku njene zavičajne lirike. Umor je njena predzavičajna epoha: to će se iskazivati, jasno, pesmama njene zbirke *Zeleni vitez*, i to će doći šest godina kasnije do punog izražaja u njenoj knjizi *Nove pesme*. U zavičaj Desanka Maksimović ide putevima umora, koji je umor sopstvene želje i umor od sveta gradova i mašina (»bežim od gradova i mašina«);[50] skloniti se u zavičaj, to je skloniti se iz nemira u mir, ali i iz istorije u van-istorijski svet. Kada Desanka Maksimović kaže da ima »ćud pustinjaka«, da joj je dosta takozvana »koliba mala«, da joj je srce »uvek maloletno«, da bi sve to podvela pod stih:

Pred kraj života otići ću u pastire,[51]

ona je miljenica imperativa maloletnosti kao htenja zaštićenosti pod krilom Nad-ja poznatoga sveta u kome je život toliko unapred poznat da i nije život nego sećanje na život, »uspomena mirna i bela«. Najviša njena žudnja je uistinu žudnja da ostane maloletna. Spavati, iščeznuti u blagosti (»da umrem smrću pastirskom i svetom, / da oblacima budem zavejana)«,[52] to je iščezavati, ali u blaženstvu uspokojavajuće iscrpenosti, na samim padinama života, i u večernjoj svetlosti. Ući u večernju blagost, u

[46] *Slutnja;* u istoj knjizi.
[47] *Kajanje;* isto.
[48] *Lišće*
[49] U istoj pesmi.
[50] *Otići ću u pastire; Nove pesme.*
[51] U istoj pesmi.
[52] Isto.

savršenu smirenost, i ostati bez pokreta, kao one ovce što spavaju na padini brega. Ideal je da sve bude blago zavejano snegom sna bez buđenja (»Snegovi, snegovi po svemu. / Mirno moje srce spava. / Mrtva ruka sad zaborava / blago je pala po njemu«);[53] to je taj mir koji traži umor, mir koji dolazi sa umorom, na putu ka blaženstvu, s nešto prigušene melanholične melodioznosti u stilu takozvane »intimističke« lirike. Taj umor, neodvojiv od intimizma (njegova neotuđiva duševna i melodijska *tehnika),* podjednako je tvorac sna o idealnom miru i o zavičaju: zavičaj, koji slavi Desanka Maksimović, jeste zavičaj u kome će se, u nekoliko mahova, ukazati *seljačka sirotinja,* ali koji ostaje pre svega *mirni zavičaj* ili zavičaj mira: njena apologija zavičaja neodvojiva je od njene apologije smirenosti usred poznato-iscrpenog, konačnog sveta: u duhu Desanke Maksimović ne postoji veza između nemira i zavičaja, — za njega je nemogućan, kao apsolutno protivurečje, *nemiran zavičaj, ili zavičaj nemira.* Zavičajnost je i za Desanku Maksimović sklonjenost pod okrilje poznatog, koje je već dato, definisano, i uspokojavajuće u svojoj definisanosti kao roditeljski dom, koje je *starije* (stvoreno, a ne ono što se tek stvara), i koje zahteva *maloletstvo.* Ogorčenje, koje će se ponekad tu najaviti, između dva trenutka apsolutne potištenosti (»Ni za čim nema žeđi ni gladi / u grudima mi sad san otkucava«),[54] utonuće u doživljaj zasićenosti: »Dosta je života. / Poznat mi je kao rodno selo / i razvučene popevke zavičajne / . . . / Dosta je života. / Mali je i prazan kao zdela / na siromahovom stolu«,[55] ali od tog doživljaja zasićenosti i praznine, ubogosti bezizlazno-poznatog, do očajanja i, kroz njega, do pobune protiv toga, ni jednoga jedinoga časa ne dolazi: zavičaj se i hoće kao ta poznatost »rodnog sela«. Dozivanje zavičaja, uvek (kao i dozivanje manastira), objavljuje se iz ovoga »*Dosta mi je života*«, iz tog umora koji hoće u zavičaj onako kako hoće u monašku smirenost poznatosti, i koji hoće *belinu* svega konačno iscrpenog, blagost neželjenja.

Želja je jemstvo zla, i zbog toga je zla želja: zlo je za osnovni duh Desanke Maksimović u nepoznatom. Poznato je ono što je dobro, a samo dobro je, i u duševnom i u moralnom smislu, ono što je poznato: Desanka Maksimović htela je nekakvo svoje

[53] *Mirno moje srce spava; Nove pesme.*
[54] U istoj pesmi.
[55] *Umor; Nove pesme.*

večito maloletstvo, u kome ne bi prestajala da bude začarana, kao u svetu duha još sposobnog da samom sebi priča bajke, ali bajkovitost njena je bajkovitost usred ovoga maloletstva kao podvrgavanja svetu poznatosti. Ona je htela bajku, ali koja ne bi bila otkrovenje nepoznatog sveta. Htela je da duh bajke izmiri sa duhom poznatosti, ili da duh snova izmiri sa duhom skrušenosti koja ne prelazi nikad preko granice dobra kao onoga što se tvrdo zna: njena poezija je, — i to u svim svojim epohama, — istovremeno okrenuta čaroliji bajke i dobru duševno i duhovno savršeno poznatog sveta, poezija koja bi čaroliju imala da nađe pod okriljem vila idealnog dobra, bez i jednoga jedinog trenutka iskušenja zla: naivnost i nevinost, koje je htela Desanka Maksimović kao samo suštastvo poezije (i poetičnosti), imale bi da budu savršeno dobro (ili savršeno neznanje zla), — a ne ono što jesu: prvi dan sveta, pre znanja razlike između dobra i zla, — i to ne samo u njenoj »zavičajnoj« lirici, u knjizi *Nove pesme,* niti jedino u njenoj prvoj epohi (u poeziji iz knjiga *Pesme* i *Zeleni vitez),* u kojoj je ona bila u proleće lako zaneta devojka, sa rukama punim cveća, nego i u epohama kada je (pošto nije otišla ni u manastir ni u pastire) poezija u duhu »intimističke« lirike postala neopozivo i konačno nemogućna, i kada je ona pokušavala da se ostvari kao pesnik u duhu »socijalne literature«, ili kada je, posle drugog svetskog rata, pokušala da se nađe među pesnicima socijalističkog realizma. Ona ostaje pesnik sušte, neporečne, apriorno date »vrline«, lišene svakog iole stvarnijeg iskušenja zla, u svim svojim epohama: ako su ideali tih epohā (i moralno i pesnički) međusobno protivurečni, — i to ponekada drastično: kao ideal blaženstva u monaškom samo-odricanju i ideal takozvane »angažovane« ili »socijalne« literature i, kasnije, socijalističkog realizma, — svi su oni strogo i neporečno određeni ovom žudnjom Desanke Maksimović za apsolutnom vrlinom kao za nekakvim neporečnim dobrom koje je, upravo u svojoj neporečnosti, neposredno poetsko: Desanka Maksimović menjala je ideje i ideološke stavove s lakoćom koju teško da poznaje bilo koji drugi pesnik srpske literature za poslednjih pedeset godina, ali je ostajala uvek vernik apsolutne, neporečne »vrline« dobra bez i trunke kolebanja. Ona je htela da bude miljenik poezije i miljenik apsolutnoga dobra neposredno i neporečno: da vrlinu poezije nađe kao raspevavanje ovog neporečnog dobra u duhu Sestre čija sveobjedinjavajuća i sveprаštajuća, univerzalna bezazlenost, kao nekakav veliki a blagi talas, kao milosrdna i nežna ruka sve nas, rasturene i izgublje-

ne, pronalazi i sjedinjuje, noseći nas u naručju, kao cveće i tiho pevušeći.

Ali tu negde, ne jednom, stradala je i njena poezija i njena naivnost koja nije dobro po sebi kao ova neporečna, apriorna vrlina, nego je neznanje razlike između dobra i zla, prvi dan sveta, pre morala, *amoralna naivnost.* Dobro naivnosti Desanke Maksimović uskraćeno je za bezazlenost zla bez samosvesti: naivnost nije samosvesna: njena svest je uvek »kod drugih« — svest drugih, koji nisu naivni; Desanka Maksimović je uvek samosvesna, i u svojim »gozbama na livadi« i u svome konzervativno-patrijarhalnom »zavičaju«, i u prostorima kasnije svoje poezije koju je, u doba »mašina i ratova«, pokušavala da nađe tragično-patetičnim gestom ostavljajući cvet i tražeći jadom pocepanu ruku čovečanstva. U njoj je to uvek jedan ideal naivnosti, a ne sama naivnost, i uvek svima neporečna vrlina, po vladajućim kodeksima morala i lepote. *Odsustvo zla je veliko zlo i njene naivnosti i njene poezije:* to je belina koja je nemaštovita, i dobrota koja je ostala apstraktna: nigde konkretnosti čulne, koja je zlo za apstrakciju. *U svet konkretnosti ulazi se, kao i u svet istorije: na vrata zla;* za najbitniju Desanku Maksimović, — onu što traje kroz sve njene pesničke i idejne stilove, — poezija je put ka vrlini, ali najkraći mogućan put: nekakva *prečica dobra* koja ostavlja sve stranputice zla po strani. Biti pesnik, to za Desanku Maksimović znači biti pre svega dobar: ali ne dobrotom stihijne (i amoralne) prirode (i stihijne i amoralne dece), nego dobrotom kao zbirom svih mogućih vrlina suprotstavljenih svakoj mogućoj stihiji, u začaranosti i bajkovitosti, ali na ravni priča koje *stariji* pišu za decu. Biti začaran, ali u smislu *iluzije* koja se suprotstavlja i istini svakodnevice i žudnji bića za sopstvenom istinom (punoćom): plamsati, čežnjivo, na samim granicama stihije svoje žudnje i sopstvenog zla, i tim plamsanjem *začaravati to zlo:* jedna bajka, svakako, ali koja se ne priča samo deci nego koja se pokušava da ispriča (šapatom i tepajući) i sopstvenom zlu. Međutim, kada je Desanka Maksimović zatražila, kasnije, pomilovanje za one koji

. . . nemaju snage
zlome kazati da je zlo,
niti rđavome da je rđav

(u pesmi pod naslovom *Za laži izgovorene iz milosrđa),*[56] tražila je ona pomilovanje koje daleko lakše može da dobije od »Cara«

[56] U knjizi *Tražim pomilovanje.*

(od vlasti zemaljske, od suda i zakona) nego od poezije. Car poezije ne daje takvo pomilovanje. *Laž iz milosrđa* je u poeziji anti-istina sentimentalizma, — to je negovoreće čisto dobro, ćuteća vrlina u kojoj ćuti autentičan pokret bića. U istoj knjizi *Tražim pomilovanje,* i aludirajući na jučerašnje askete što su se danas, — u doba kada ona piše knjigu, — *izmetnuli* u ljude pohotne na sva mogućna materijalna dobra (»Za one što se zbog vrline preterane, / među ljudima nedozvoljene, / izopače, / za čoveka koga anđeo zače / a đavo dotka),[57] ona je molitvom polemisala sa anti-ljudskošću asketizma, protiv samoodricanja čiji put je fatalni put preobražaja anđela u đavola. Kao da je tu bila blizu naslućivanja osnovnog svog pesničkog (duhovnog i duševnog) problema, koji je ovaj *problem apsolutne vrline.* Naslutila je neumitnost »đavola« u čistom anđeostvu; naslutila dijalektičku datost dobra zlom, i zla dobrim. Ali nije progledala, dublje, putem ove slutnje, do samog svog duševno-pesničkog problema: tuga koja je samo tuga, i samilost koja je samo samilost, i ljubav koja je samo ljubav, pa i cvet koji je samo cvet (»priroda« koja je samo »priroda«), jesu *ideje,* a ne egzistencijalna, materijalna ali i duhovna, i duševna stvarnost, apriorne ideje koje znače apstrahovanje stvarnosti i, ne manje, apstrahovanje samog pesničkog duha i jezika. Ono od čega najdublje trpi i, ne jednom, strada poezija Desanke Maksimović, jeste ova idealna vrlina, koja je »cela«, sama sobom data, i lišena svake protivurečnosti, ovo dobro koje je *jednosmerno i jednoslojno,* i koje »poravnava« i doživljaj i viziju i egzistenciju. Ona nije samo lišena tajanstva dvosmislenosti, kao protivurečja, nego i unutrašnje snage, one *napetosti* koja je isključivo napetost objave unutrašnje dijalektičnosti duševnih i duhovnih pokreta. *Slabost,* koja se javlja u poeziji Desanke Maksimović, od istoga je kova kao i razumljivost (i to i ona koju je sama D. Maksimović, ne jednom, isticala kao vrlinu): to je razumljivost jednosmernosti i poravnavajuće, ali i apstrahujuće, jednoznačnosti. To je razumljivost neposrednog saopštenja, koje nikada nije objava protivurečnog, ali u kome zato i nema konkretnosti, u njenoj izvornosti, i njenoj snazi koja je snaga napetosti onoga što je u sebi protivurečno. To je neosporna jasnost, ali kao ovo odsustvo konkretno-protivurečnog i protivurečno-konkretnog: *represivnost je uvek jasna (i bez osećajne napetosti) jer je egzistencijalno*

[57] *Za vrline u mane premetnute; Tražim pomilovanje.*

apstraktna. Stvarnost duha represije jeste stvarnost oticanja u »vrlini preteranoj«, bez unutrašnjih sukoba u stvarima i u duhu, ali i bez mogućnosti za dublju koncentraciju: zlo za »vrlinu« (kao za apriorno, apsolutno i neporečno dobro) jeste dobro koncentracije, ono koje je svedeno na najmanju mogućnu meru u duhu ove pesnikinje: svet njen je lak, svet u oticanju i, čak, kao nekakav *pokoran svet:* on se predaje, bez otpora, bez iznuđivanja zastoja, u teškoći, u časovima sukoba sa protivurečno--nerazrešivim, i tamnim (nejasnim), rečenicama što se razlivaju u stihove prigušene ali neosporne muzikalnosti. On je podatan: svet pristupačan opisu, od jedne do druge slike, koja ga s lakoćom obuhvata onoliko koliko tu iskustvom savladana egzistencijalna tamna konkretnost (i konkretna tamnost) s lakoćom dolazi do svoje svesti. Između duševnog događaja i spoljnjeg podatka sveta komunikacija se obavlja izvanredno lako: između duševnosti i optike veze su najkraće moguće i očigledne, bez prekida i bez najmanjeg kolebanja: dobro slike u stilu deskriptivne lirike, koja posredno iskazuje osnovni duševni motiv, jeste dobro ovoga savladanog iskustva. Na mahove, izrazitost zapažanja je izvanredna.[58] Ali ona je utoliko uspešnija ukoliko je ovo

[58] Tu se, kroz Desanku Maksimović, produžavala deskriptivna lirika, čija slika je posredni izraz pesnikovog Ja (odnosno izraz određenog duševnog motiva). Ona je na samom kraju istorije ove lirike, i predstavlja, nesumnjivo, njenu *punu zrelost,* na mahove dovođenu do majstorstva. Velimir Živojinović (V. Massuka), prikazujući njene knjige *Pesme* i *Zeleni vitez (Poezija Desanke Maksimović, Misao,* 1930, XXXII, 245—246; v. u Živojinovićevoj knjizi *Utisci i rasmatranja, Savremenik Srpske književne zadruge, br. 40,* Beograd, 1940), analizira pesmu *Mrak* i poredi Desanku Maksimović sa Geteom. Ona, po njemu, primenjuje »postupak istovetan sa onim koji je u Getea toliko istican i hvaljen«: Gete, u pesmi *Willkommen und Abschied,* kaže »kako mrak gleda stotinama crnih očiju iz šiblja«, a Desanka Maksimović dolazi do ove slike u pesmi *Mrak:* »Utonu negde bezbroj sitnih biljki i stvorova; / i zbi se drveće u gusta, sumorna veća«. V. Živojinović navodi Geteove stihove: »Der Abend wiegte schon die Erde, / und an den Bergen hing die Nacht«, da bi zatim rekao: »Posle vekovne metafore da noć pada, Gete vrši korenitu ispravku slike, izvedenu na osnovu vrlo tačnog uočavanja, i kaže da noć visi, da je obešena o brda, to jest, da ne dolazi odozgo, nego odozdo. Iz te, apsolutno iste opservacije, i na apsolutno istovetan način uživljavanja u spoljni svet, Desanka Maksimović piše: ‚Mrak se je rodio u šumi, ja sam ga zatekla / kada se iz gudure tamne pobauljke peo'. Čak je ova druga slika, zato što je aktivna, zato što je zabeležena u trajanju, u pokretu postojanja, a ne u trenutnom vidu, kao kod Getea, još življa i zato impresivnija. Reč *pobauljke* koja čini utisak još tačnijim, samo povećava njegovu impresivnost«. Ako slavi slike Desanke Maksimović ne treba, najverovatnije, prineti Getea na žrtvu, ta slika ima, na mahove, svoju nesumnjivu izrazitost, i to posebno kad nije u službi

iskustvo koje »opisuje« (ova komunikacija između duševno--duhovnog sloja i predstave) završenije, odnosno ukoliko je stvarnost u kojoj se traži ova pesma jedna *pokorena stvarnost ili jedno pokoreno zlo, ova »vrlina preterana« koja je zlo, ali zato i zlo egzistencije i zlo teksta:* nikada tekst Desanke Maksimović ne dolazi do višega stepena gustine i unutrašnjeg intenziteta. To je *oticanje,* usporeno ali lako: lakoća i pitkost u njoj, nešto ponekad blago svetlucavo i neka vedrina do koje tu, s vremena na vreme, dolazi, ali u egzistencijalnoj apstraktnosti kao u samome ovom odsustvu zla: dobrota što će, kao ideal, kao utopija što opseda dušu i duh, na mahove da zapljusne srce mlakim talasom i da učini da ono setno-čežnjivo zatreperi, sanjajući slike bajke o svom večitom maloletstvu kao u podređenosti vrhovnoj dobroti, ali koja nije samo dobrota »vrline preterane, / među ljudima nedozvoljene«, nego nedozvoljene i među rečima.

Ako je ova pesnikinja, u najdubljoj protivurečnosti sa iskustvom svojih religijskih kriza, i u svojoj skrušeno-podatnoj pokornosti pred aktuelnim imperativima dana, pokušavala da opomene pesnika (»druga umetnika«): »Ti u radosti stvaraj onako / kao u bolu drugi«, ne pristajući čak ni na mogućnost radosnog stvaranja u bolu, i poručujući pesniku: »Tebi neka ne bude potrebno / da u grehova i u patnji padaš ponore / da bi topli, ljudski glasovi / u tebi mogli da progovore«, i zaključujući tu svoju očitu iako posredno iskazanu kritiku »dekadentske« poezije: »ti kao obični seljaci i građani / imaj i zdravlja, i imetka, / i sina dva«,[59] ipak ima tu i njene najdublje istine, — one koja se (intelektualno ali ne i egzistencijalno bezazleno) ulivala, vedrim rekama utopije apsolutne vrline, u verovanje u nekakvu »čistu« radost usred sveta kojim vlada duh čistote ili duh sveznanja za koji je greh samo greh i ponor samo ponor — nešto što je pod rukom, i što se može (ako se hoće) zahvatiti s lakoćom, kao voda sa izvora. To je uvek isti dualizam, s jasnom razlikom između

»klasične« deskriptivnosti, koja pretpostavlja nesavladani dualizam Ja i sveta, subjekta i objekta, samostalnost stvari (spoljnih činjenica), nego kada je u službi predstavljanja duševnog stanja, i to na osnovu jednog opšteg iskustva, kada je *»slika« jednog psihičkog iskustva,* u kome ovaj dualizam iščezava, kao u već navedenim stihovima pesme *Veče:* »Želja za mirom ulazi u mene / tiše nego večer u sobe«.

[59] *Drugu umetniku,* u knjizi *Pesnik i zavičaj.* (Prvi put: *Južni pregled,* 1939, XIII, 3—4.)

dobra i zla, lepog i ružnog, patnje i radosti, dualizam duha koji *ima* ovo jasno razlikovanje patnje od radosti i smisla od besmisla onako kako ima »imetak / i sina dva«, ali kako nema egzistencijalnu punoću. Tu nema ponora jer nema protivurečnosti, i tu nema pesnika »dekadenta« jer ima egzistencijalne dekadencije ovoga duha »imetka«, »zdravlja« i »običnosti«: živa egzistencija ne pristaje na njega onako kako nije ni »imetak« ni »zdravlje« ni »običnost« (uobičajenost). U ovom duhu »imetka« stvari su jasne *(nema posedovanja izvan jasnosti)* jer nisu protivurečno složene: radost je radost, patnja — patnja, a ponor — ponor: sve jeste samo neposredno-iskustveno zdravorazumski, jednoslojno i jednosmerno, u idealno apsolutnoj podudarnosti sa sobom. Nigde nikakve dvojnosti, nigde protivurečnosti: duh »imetka« (»i sina dva«) ne pristaje na protivurečnost, jer protivurečnost ne pristaje na posedovanje: *protivurečnost je protivurečna »imetku«* — protivurečna stvar (ona koja i jeste i nije ono što jeste) ne može da se ima. Htenje stvari je nehtenje protivurečnosti ili nehtenje negacije: protivurečnost je negacija »imetka« jer je negacija »sina dva«: negacija načela jasnog porekla i poroda, ili zdravo-razumski konačnog identiteta.

Ako *bitan* pesnik, — onaj kroz koga peva *bit* egzistencije, — nema »sina dva« i »imetak«, to je zato što *nije posednik nego je posedovan:* on nije »kao obični seljaci i građani«, jer zdravo-razumski svojinski utilitarizam (seljački i građanski) nije i njegov: ako u njegovom svetu ima svrhe i funkcionalizma, onda je ta svrha bitnost egzistencijalna, koja prestaje u veštačkoj jednoslojnosti posedovanja, a funkcija te svrhe jeste sâm pesnik: *otelotvorenje egzistencijalne konkretnosti ili anti-svojinske protivurečnosti zla dobra i dobra zla.* Ako se (i kada se) Desanka Maksimović udaljavala od pesnika, udaljavala se pravcem posedovanja i u duhu »imetka«: pravcem jednosmerne, egzistencijalno apstraktne jasnosti, — udaljavanjem od dvojnosti u stvarima i rečima: ne samo što, najčešće, u njenoj poeziji do najnovijeg vremena (do knjiga *Tražim pomilovanje i Nemam više vremena)* najčešće nema onoga bogumilskog agnosticizma koji će ona, kao neznanje dobra i zla, objaviti *tematski* u knjizi *Zeleni vitez* (u ciklusu *Bogumilova molitva),* nego uglavnom nema ni suštinskog simbola koji je uvek stvar *što drugo znači do onoga što jeste,* i nema metafore, koja je dinamičko poricanje datog identiteta. Jednoslojno-neprotivurečno, bez senke: reč koja je jasna jer ne nosi sobom anti-reč, pojam koji ne zna za anti-pojam, ne raj u paklu, niti pakleni raj, nego ili pakao ili raj: ne *»čovek ili bor«,*

kao nerazrešenost i kolebanje (i patnja) u toj nerazrešenosti, nego ili samo čovek ili samo bor, — čista razrešenost, konačan odgovor, »imetak« jasnoga znanja i same jasnosti, i sigurnost u tom »imetku« (kao u »belom dvoru«), ali najčešće i gubitak one poezije koju je najavila Desanka Maksimović pesmom *Na buri* i od koje se udaljavala pravcem ka svome zavičaju koji je zavičaj »imetka«: *rajska jasnost jednoznačnog duha apriornog kodeksa vrednosti i pojmova,* po nasleđu patrijarhalno-racionalističke Brankovine iz njene mitologije zavičaja, na koju će se, kasnije (u doba kada je pisala poeme objavljene u knjizi *Pesnik i zavičaj),* nadgraditi ideološki njoj krajnje protivurečan ali mentalno savršeno saobrazan jednoznačni racionalizam represivno-dogmatskog socijalističkog realizma.[60] »Demokratizam« njenog

[60] Paradoksalno je: da je ova pesnikinja blaženstva monaškog samoodricanja, liričar represivnog »intimizma« dovedenog do hrišćanskog kulta praštanja, u svom sabranom delu takođe i pesnik socijalističkog realizma. (To su poeme *Oslobođenje Cvete Andrić,* izd. *Centralni odbor AFŽ Jugoslavije,* Beograd, 1945; *Otadžbina u prvomajskoj povorci,* izd. *Nakladni zavod Hrvatske,* Zagreb, 1949, i *Otadžbino, tu sam,* izd. *Prosveta,* 1951 — obimna poema posvećena revolucionarki Dušici Stefanović, u stvari priča u stihu bez poetskog naboja, iako manje retorički patetična od prve dve emfatički prazne poeme.) Svakako, ova duboka protivurečnost može se delimično objasniti vulkanski burnom istorijom poslednjih pedeset godina, ali i nesumnjivom povodljivošću Desanke Maksimović. Ona ne samo što je daleko od svake »eksperimentalne« poezije, — kao što to redovno ističe konzervativna kritička misao, suprotstavljajući je pesnicima moderne poezije, — nego je daleko i od svake egzistencijalne »eksperimentalnosti«: *novi životni stav nalaziće za nju uvek drugi.* Zato ona, u svakoj epohi, ide za drugima, za onim što je »na dnevnom redu« poezije: u doba »intimističke« lirike časopisa *Misao,* ona je pisala intimističku liriku; u doba kad je ova lirika uveliko postala nemogućna (i pošto je i V. Massuka već bio zapao u duboko ćutanje), ali kada je i »socijalna literatura« već uveliko istakla, pa i iscrpla, i svoje ideale i svoje mogućnosti, Desanka Maksimović će pokušati da piše u duhu »socijalne« poezije; u epohi pokušaja (i nedoslednih i konfuznih) da se dođe do stiha socijalističkog realizma i u okvirima srpske kulture, ona će se naći među pesnicima socijalističkog realizma, ali kada su njegovi kanoni pedesetih godina odbačeni, ona će ga takođe napustiti, bez osvrta a kamoli neke dublje duševne i moralne krize, i to zato da bi se vratila izvesnim duševnim motivima svoje predratne lirike (u prvom redu strahu od smrti i strahu od mašinske civilizacije), koji su u najoštrijoj suprotnosti i sa kanonom i sa praksom socijalističkog realizma. U času kada je (šezdesetih godina) započela i široka i agresivna restauracija duha izrazito građanske kulture, iskazana i u neporečnom spregu sa nacionalističkim tendencijama (pre svega okretanjem mitologiji srednjovekovlja), ona će se vratiti (makar bojažljivo) svetu ikona *(Slikar Luka, Prorok Ilija, Krstitelj,* u knjizi *Zarobljenik snova,* izd. *Narodna knjiga,* Cetinje, 1960), ili viziji brankovinskih seljaka koji »piju vino časti / i privolevaju se carstvu nebesnom«, dok pred njima lebdi »nevidljiva apokrifna ikona / Kneževe večere« *(Balkanski ratovi,* u istoj

upućivanja »druga umetnika« na »obične seljake i građane« jeste u najneporečnijem građanskom (i, još određenije, malograđanskom) duhu »imetka« koji ima jasne pojmove o lepom i ružnom, onako kako ima »sina dva«, ili onako kako je protiv-životan i

knjizi), da bi zatim svoje nesumnjivo najambicioznije zamišljeno delo, *Tražim pomilovanje*, potražila u »lirskoj diskusiji« sa Zakonikom cara Dušana, ostajući tako u krugu aktuelnosti (ovde: naglašeno interesovanje za srednjovekovlje).

Ova njena ideološka protivurečja, iz epohe u epohu (ali, ponekad, i u istoj epohi), omogućiće da u njenom delu nađu *svoje* stranice i *svog* pesnika i religijski mističari kao što su Jela Spiridonović-Savić i Siniša Kordić (koji je pisao o njoj u dva maha: u *Letopisu Matice srpske*, 1926, knj. CCCX, i u *Srpskom književnom glasniku*, 1936, knj. XLVII), i pozitivisti kao Milan Bogdanović, a takođe — i ne manje paradoksalno, — i Sima Pandurović (a ne samo Velimir Živojinović), — on je pisao o njoj u *Misli*, 1924, knj. XVI, i u *Volji*, 1930, I, — fanatički antikomunist koji je u modernoj poeziji video smišljenu »boljševičku« destrukciju svih »pravih« vrednosti duha i države, i koji je njoj suprotstavljao intimnu liriku, kao liriku »čistu« jer politički nezainteresovanu, — i Radovan Zogović, koji je u modernoj poeziji takođe video, kao i Sima Pandurović, »destrukciju«, ali »dekadentsku« i buržujsku, usmerenu protiv socijalizma, i koji joj je posvetio pesmu *Autobus i kiša* (prvi put štampanu u knjizi *Artikulisana riječ*, Beograd, 1965), u knjizi izabranih stihova *(Žilama za kamen*, Titograd, 1969). — Ponekad, ova ideološka konfuzija iskazuje se odsustvom svakog iole *kritičkijeg* uvida u sopstveno delo, pa čak i onda kad takav uvid uveliko omogućava i vremenska perspektiva i opšte iskustvo društva i kulture: u knjizi Miodraga R. Blečića *Desanka Maksimović, život praćen pesmom*, izd. *Slovo ljubve*, Beograd, 1971, zabeležena su mnoga kazivanja Desanke Maksimović, ali nijedno koje bi predstavljalo makar samo pokušaj njenog kritičkog uvida u sopstveno delo. (Tu ona ne kaže ni jedne jedine reči o svom religijskom iskustvu, a svoje prazno-retoričko stihovanje »u eri socijalističkog realizma« pokriva opštom napomenom: »Kad god je poezija u eri socijalističkog realizma do 1948. bila iskrena, doživljena, prihvatala sam je, isto koliko i jednu *Otadžbinu* Đure Jakšića«, a *sámo* to doba u kome je Radovan Zogović pokušavao da bude vrhovni književni sudija koji izriče »osude bez priziva«, u stilu staljinističko-ždanovskom, ona označava kao »doba revizije sudova, *postavljanja svakog na svoje mesto*«, ističući kako je Zogović »isto toliko pesnik koliko i komunista«: »Nigde pred drugi svetski rat upoznala sam se i sa Radovanom Zogovićem. On je isto toliko pesnik koliko i komunista i nije me potcenjivao kao pesnika zato što nisam pisala angažovanu poeziju. (. . .) Posle rata, na jednom mom čitanju na Pravnom fakultetu, držao je uvodnu reč. To je bilo doba revizije sudova, postavljanje svakog na svoje mesto. Zogović je rekao otprilike ovo: da sam pisala uglavnom lirsku intimnu poeziju, ali da je ta poezija doživljena i prirodna za pesnika u mladosti. Zatim je istakao da, mada nisam komunista, mogu se smatrati naprednim pesnikom i čovekom, jer su moje pesme socijalnog pravca čovečne, napredne, iako su malo borbene. Osvrnuo se i na rodoljubivu moju poeziju, ustvrdivši sa zadovoljstvom da sam u doba rata pisala uglavnom angažovane pesme. Tada sam prvi put čula, dobro stilizovano: šta i kako komunist pesnik misli o svom sabratu koji piše slično pesniku komunistu, a vođen je samo prirodnim zdravim ljudskim moralom i osećanjem«.)

van-životan.[61] Upućivanje na običnog seljaka i građanina jeste upućivanje na »običnost« uobičajeno-rutiniziranog i apstrahovanog života, svedenog na pregršt pojmova i predstava. To je umiranje života u *jasnoj* crno-beloj tehnici koja je univerzalna tehnika apriorne »vrline« (od malograđanske ideologije »imetka« do ideologije socijalističkog realizma, koje nema bez iste ove apriorističke i jednoznačne »vrline« malograđanstva, tog samog suštastva anti-dijalektičnosti), umiranje isto kao i umiranje

Međutim, ova ideološka konfuzija u prvom redu je omogućena *duhom represivnosti*, koji je otvoren *svakoj* ideološkoj formi onako kako je neprestano otvoren apstrahovanju konkretnog totaliteta egzistencije, razaranjem njegovog jedinstva svojim neiskorenjivim, jednosmernim i jednoznačnim (crno-belim) racionalizmom ili »znanjem« konačne razlike između »ljudskog« i »neljudskog«, dobra i zla, znanjem koje je podjednako fatalnost i malograđanstva o kome je, u vezi s Desankom Maksimović, govorio Veselin Masleša, i duha koji je, kao duh tipične represivnosti, pokušavao da se oliči u socijalističkom realizmu. (Otuda, uostalom, i činjenica da će ideolog socijalističkog realizma neuporedivo lakše da prihvati pesnika »intimizma«, nego pesnika moderne poezije i, uopšte, pesnika građanske »vrline« od pesnika negacije te iste »vrline« u znaku ptica, i buba, i trava: malograđanstvo pripada kontrarevolucionarnom staljinizmu onako kako staljinizmu ne pripada svaka stvarno-dejstvena negacija: staljinizam voli bube i cveće i poetizovani ljubavni jad, — ali i »zavičajno« samo-voljenje, — jer ne voli negaciju.) Ne postoji nužnost određenog ideološkog stava zbog toga što ne postoji i puna egzistencijalna duševno-moralna konkretnost, koja je jedina zasnovana nužnost određene, — jedne i nezamenljive, — ideološke forme. Tamo gde ima ove konkretnosti nema mogućnosti lake promene stava: konkretno-egzistencijalna volja tu je jača od volje pesnika. Ona ne dozvoljava pesniku da čini šta hoće, pa makar njegovo htenje bilo objektivno i najviše moralne vrste. Ta volja je unutrašnji kategorički imperativ, *obavezanost* pesnika sopstvenom egzistencijalnom materijom; duh svevlasne represivnosti je pre svega duh potiskivanja ove volje, ali i potiskivanja ovoga moranja ili ove predodređenosti po nepodmitljivoj duševno-moralnoj konkretnosti. Ovaj duh uvodi u apstraktnost apsolutno svevlasnih »ideja«, u prostore u kojima ima lakoće kretanja (pisanja na temu, od pesme *Savin monolog* do poeme *Otadžbina u prvomajskoj povorci)*, ali i proizvoljnosti koja stihu oduzima težinu i snagu neizbežnog.

[61] Odnosno onako kako je izvan istorije i *protiv* nje. Odsustvo znanja zla je odsustvo životne konkretnosti, koja je dijalektika dobra i zla, jer je znak odsustvovanja iz živog istorijskog stvaranja: konkretnost je istorijska konkretnost, ali u neposrednoj egzistenciji. To odbijanje zla, kao odbijanje egzistencijalne konkretnosti ili odbijanje *učestvovanja* u živoj istoriji, jeste kob Desanke Maksimović ovog vremena, ali i ostalih pesnika koji su, kao ona, tavorili u apstraktnosti apriorne »vrline«, one što bi imala da se iskaže i kao vrlina moralna i kao vrlina apsolutne (neporečne) lepote, i na koju je mislio Marko Ristić kada je, prikazujući *Antologiju srpsko-hrvatske posleratne lirike* Đure Gavele, objavljene u biblioteci *Savremenik Srpske književne zadruge*, kolo VII, knj. 1, Beograd, 1937, pisao: »G. Gavela se uzalud u svome predgovoru koprca da objasni zašto moderna lirika, napredna po tehnici ili po problematici,

ljubavi u kome »sve dobija obične oblike«, odnosno u kome »sve zovemo opet imenima davnim: / Srce srcem, selo selom«:

To, druže, što nismo više volšebnici,
što ne razumemo šta šapće granje,
što priroda govori s nama
kao i s drugim svetom,
što nismo rođaci više
sa kamenom i cvetom,
ljubavi znači tiho umiranje.

To što nam zvezde opet
kao i drugim građanima sjaje,
što vetar se vraća u trezno stanje,

. . .

što sve zovemo opet imenima davnim:
srce srcem, selom selo,
život što svetlu košuljicu svlači,
što sve se na malu ljudsku meru svelo,
ljubavi tiho umiranje znači

nije ‚lepa', to jest zašto mu se ona ne sviđa (jer to je za njega jedno isto). Mi to znamo bolje od njega samog. Engels nas je već davno podsetio da ‚kod Hegela, zlo je oblik u kome se ukazuje pokretna snaga istorijskog razvoja', i da ‚svaki novi progres ukazuje se neizbežno kao zločin protiv nečega svetog, kao pobuna protiv starog stanja stvari koje nestaje ali koje je osveštano navikom'. Tehnički i sadržajno naprednoj lirici, koja je za njega — razume se, — jedno zlo baš ukoliko znači razvoj, progres i pobunu, g. Gavela — razume se — ne daje mesta u svojoj *Antologiji*. (. . .) Za g. Gavelu i njemu podobne dremljivce, kao i sve ostalo tako su i merila poezije *stvar po sebi*, nepromenljiva i nepomična. Ona se doduše mogu podizati i spuštati, ali ostaju ista. Ona su konfuzna i neodređena u svojoj mlitavoj i vanvremenskoj nepomičnosti. Ona su toliko neodredljiva i toliko večna da upravo i ne postoje« *(»Zbirka najlepših primeraka posleratne srpskohrvatske lirike«,* u časopisu *Naša stvarnost*, 1937, br. 7—8; v. u knjizi *Književna politika).* Vrhovno zlo lirike Desanke Maksimović jeste *zlo odsustva zla*, zlo apriorne »vrline«, estetske i etičke, ili zlo konzervatizma koji izuzima iz dubljeg i potpunijeg učešća u živoj egzistenciji. To je zlo »Večne Lepote«, o kojoj govori M. Ristić povodom *Antologije* Đure Gavele, a posebno je to zlo »intimističke« lirike koja je u ovoj antologiji (kao i u *Antologiji Misli* Sime Pandurovića) ne samo predstavljena najvećim brojem pesama, nego je i osnova za svaki estetički kriterijum: Marko Ristić u istom članku napominje da » . . . kad su od 86 pesama, koliko ih ima u njegovoj [Gavelinoj] *Antologiji*, šesnaest potpisane Velimir Živojinović, to znači da g. Massuka predstavlja jednu petinu celokupne posleratne srpske i hvratske lirike. (Drugu petinu predstavljaju g-đa Desanka Maksimović sa deset pesama i g. Nikola Šop sa sedam pesama.)«

(u pesmi *Umiranje ljubavi).*[62] Tu Desanka Maksimović govori o »maloj ljudskoj meri«, protivstavljajući joj ovaj svoj zakasneli romantičarski pojam pesnika kao volšebnika; ali *suštinsko* iskustvo, iz kojeg ide ova pesma autentične tuge i neosporne poezije u njoj naslućene, jeste iskustvo da umiranje ljubavi vraća vetar »u trezno stanje« u kome svaka stvar ima svoje nepogrešno ime, ali zbog čega nijedna stvar ne može više da ima nas, niti mi možemo da imamo tu stvar: nemoguće je biti rođak sa kamenom i cvetom koji su »samo« kamen i »samo« cvet, — jedna ideja, jedan znak, jedan u sebe zatvoren identitet, uspostavljanjem savršene racionalizacije integralne stvarnosti kojoj pripadaju kamen i cvet, i u kojoj je i njihova integralna stvarnost, čija složenost i dinamička protivurečnost umire u svetu stvari svedenom na rečnik. Nema rođaštva u zdravo-razumskom svetu: rođaštvo sa svetom je mogućno samo usred žive protivurečnosti sveta i njegovih senzacija: *dijalektika je jedina oroñavajuća.* Ljubavno volšebništvo, o kome ovde, — u jednom od najvidovitijih svojih trenutaka, — govori Desanka Maksimović, jeste *dijalektičko* volšebništvo, ono koje poriče jednosmernu i jednodimenzijalnu istinu stvari apsolutnog identiteta (stvari takozvanog svakodnevnog iskustva, a u stvari zdravo-razumskog empirizma), i koje jedino integriše razbijene elemente sveta zdravo-razumskog empirizma »običnih seljaka i građana« u sintezu sa duhom: ono za koje »topli ljudski glasovi« odjeknu *u ponoru* »greha« i očajanja, i koje je zbog toga *življenje* protivurečnosti duha i egzistencije, ili negacija ponora koji je »samo« ponor (i kamena koji je »samo« kamen): *metaforičko življenje.*

Nesumnjivo, ima *trenutaka* kada je Desanka Maksimović uspevala da se otme od ove »vrline« (apsolutnog, čistog dobra), koja je ovo zlo isključujuće i egzistencijalno (i jezički) apstrahujuće jednosmernosti »običnih seljaka i građana«, koji zdravo-razumski, i primarno-empiristički, *traju,* osuđeni u tom trajanju na »poetizacije« (i sentimentalizam): to su *po pravilu trenuci njenoga otvaranja zlu.* Takav jedan trenutak je u već navođenoj pesmi *Zla noć,* čiju poslednju strofu treba dobro čuti:

O, ma ko da si, zagrljaj
noćas mi vreo podari.
Srce je moje umorno,

[62] Iz 1941; *Pesnik i zavičaj.*

duša je moja strana
gomili ljudi i stvari,
i ćuti u meni sumorno.
I čini mi se, nedaleko negde
od tuga teških ljudi boluju,
pa će doći noćas na naš breg
da radosno svi poumiru.
Grlice tihe brdom našim stoluju
i jecaju meko.
Putevi beli u nebesa uviru.

Drugi je takav trenutak:

Čuvajte se naših suza; često padaju
danas zbog davnog dragana neverna,
zbog jada što sada već srce ne globe.
Čuvajte se suza naših; ne dajte na tla
čiste da padnu, jer će se u zlobe
stvoriti kaplju i teškoga zla.
. . .
Čuvajte se, čuvajte se nas,
mi žarko srce nosimo
ispod svilenih traka

(Čuvajte se).[63] Mogućno je ovde (gotovo fizički opipljivo: iz stope u stopu), pratiti rađanje poezije ili *poetsko buđenje iz mrtvog sna*

[63] Iz 1928; *Zeleni vitez.* — Sličan motiv javlja se u pesmi *Za mene* (u istoj knjizi); to je molba dobrom bogu (ili bogu dobra) da se od nje skloni, jer je utonula u očajanje: »Sad, bože dobri, skloni se tiho sa mojih staza, / odnesi sobom zvezde i neba plava, / jer olovna kaplja zla, što spava / u srcu mom, jutros se kobno ukaza / i za ruku me uze. / — / Pa kada, posle mnogih srca što pobra, / uzbereš i moje srce puno maja, / seti se, Bože, mojih tužnih dana, / jer Ti znaš da je teško biti žalosna, / a biti dobra«. To otkrovenje nepomirljivosti žalosti i dobrote jedno je od najvećih približavanja Desanke Maksimović istini zla koju je ona, — kao pesnik utešne »iluzije«, — doživljavala kao zlu istinu. Odavde idu i završni stihovi pesme *Bol:* »U pravome dubokome očajanju / ne pomažu zvezda sjaj, ni neba lepota«, koji su neka vrsta verbalnog poricanja njene lirike koju je pisala nastojeći da bol izmiri sa »zvezda sjajem« i »neba lepotom«: uistinu, »zvezda sjaj« i »neba lepota«, jesu sjaj i lepota *preko* bola, neka vrsta zlatnog zavejavanja izvora tog bola. Ali u toj lepoti nema *oštrine* izraza koja će blesnuti, povremeno, tamo gde se javlja ovaj deziluzionirani bol, i gde je ova pesnikinja, u potpunoj protivnosti sa pravilima lirike kojoj se povinovala, bila kadra da vidi kako ju je »olovna kaplja bola« *za ruku uzela.* Ta *kaplja* bola koja je *uzima za ruku,* to je *incident* u njenoj ekspresiji podvrgnutoj prevashodno zdravo-razumskoj logici: zlo, svojom snagom, napada sva postojeća dobra: ne samo poredak utešnog »zvezda sjaja« represivnog estetizma, nego i poredak zdravo-razumske logike. Izražajna smelost jeste zlo postojećeg poretka, ili smelost za zlo. (Poslednji stihovi, u gore navedenoj strofi, jesu zdravo-razumski jasni, ali izvan poezije: »Jer ti znaš da je teško biti žalosna, / a biti dobra«: zdravi razum je paralisao bol, zatvarajući ga u ideju, ali on je paralisao i jezik poezije, — sabio ga u ovo bezizlazno-nepevajuće *»biti* žalosna« — *»biti* dobra«.)

zdravo-razumski konvencionalizovanog jezika: ono je istovremeno sa ovim otvaranjem zlu, kao što je nepoezija, ritmikom tek jedva uznemirena površina banalnosti i konvencionalnosti, upravo tamo gde je svevlast »dobra«. U prvom primeru, konvencionalnost je u krotko-uplašenoj molbi za »zagrljaj«: to je *uplašenost koja zagrljaj zove zagrljajem* i koja srlja u konvencionalnost: *»vreo* zagrljaj«, jer za tu konvencionalnost zna onako kako, u svojoj »krotkoj« (»devojačkoj«) uplašenosti i »vrlini«, ne zna za zagrljaj. Zlo udaljavanja od ljudi (»duša je moja strana / gomili ljudi i stvari«) predstavlja prelaz od konvencionalizma egzistencijalno apstraktne »vrline« ka *trenutku* egzistencijalno konkretne poezije: to je još kolebanje između nepoezije »vrline« (»duša je moja strana«) i mogućne poezije kroz najavljeno otkrivanje zlu, jedino kadrom da napiše rečenicu o *»gomili* ljudi i stvari« (prenoseći, tako, makar i zaobilazno, posredstvom sintaksičke veze *»i«* između ljudi i stvari, ideju mrtvosti stvari, — kao stvari mrtvih, na gomili, — na ljude), što »vrlina« ne može. Ako u stihovima »I čini mi se, nedaleko negde / od tuga teških ljudi boluju« još poezija ne dolazi do većeg intenziteta, iako odatle nesumnjivo zrači, to je samo poslednji zastoj, — gotovo poslednja odbrana »vrline« koja sentimentalistički govori: »od tuga teških«, — pre stihova apsolutne, neporečne i *značajne* poezije:

pa će doći noćas na naš breg
da radosno svi poumiru.

To nije samo *skok* iz ne-poezije (banalnosti) u poetsko viđenje, nego i jedan od najpesničkijih i poetski najvidovitijih trenutaka u čitavom delu Desanke Maksimović, ali on je to isključivo zato što se ovde, otvaranjem zlu, ona otvara protivurečnosti: *tajanstvenost,* koja zrači iz ovih stihova, jeste u objavi predosećanja protivurečnog *radosnog umiranja:* to tajanstvo prenosi se na

breg, koji postaje tajanstveni breg, ovaj na koji će doći svi ti ljudi da »radosno poumiru«. Zlo smrti ovde se doživljava kao radost oslobođenja (od »teške tuge«), — i doživljava se, zato, *sa strepnjom,* koja je zlo-vizionarna (čista »vrlina« nikad nije vizionarna, jer njen duh nije duh negacije sveta, bez koje — negacije — nema vizije i vizionarstva), i iz koje strepnje se ovde i rađa ovaj *breg.* Stihovi koji slede ovim stihovima objavljuju vraćanje sa ovog brega, — možda ne nagli, ali neumitni pad: dok u prvom od tih stihova (»Grlice tihe brdom našim stoluju«) još kao da se *zadržava* duh poetskog, — uprkos onome »tihe«, kroz koje kao da sentimentalizam već ponovo nadire, ali u odjeku na rečeno, i ne daljim njegovim razvijanjem (ne može više tu Desanka Maksimović dalje, ni za pedalj), — završna dva stiha: »i jecaju meko. / Putevi beli u nebesa uviru« jesu iščezavanje poezije. Ako sâm završni stih (koji podseća na Gustava Krkleca iz istog doba) i ne deluje tako *neposredno* poražavajuće sentimentalistički, i anti-poetski, kao stih »i jecaju meko«, ima u njemu, ipak, — samo malo poetizovanog, — ovoga »jecanja mekog«. — Isto se događa i u pesmi *Čuvajte se* (koja je, inače, u celosti manje snage od pesme *Zla noć):* tu nema poezije dokle god je svevlasan duh »vrline« koji zna za *jad zbog dragana nevernog;* ali onog trenutka kada ta »vrlina« (romantičarsko-sentimentalističkog *jada i dragana i suze* koji ne prestaju da mucaju *o neverstvu)* doživi svoju krizu, javlja se poezija. Otkrovenje poezije je otkrovenje »teškog zla« kao budućnosti »suze«, ili zla kao potencijalne (potencijalno-preteće) stvarnosti ovoga ljubavnog »jada«. Stihovi »čuvajte se suza naših; ne dajte na tla / čiste da padnu, jer će se u zlobe / stvoriti kaplju i teškoga zla«, jesu stihovi otkrića zla »čiste suze«, ili stihovi protivurečnog *zla čistote:* tu ne samo što iščezava svaki sentimentalizam, nego se rađa poezija kao otkriće ovog protivurečja zla čiste suze, ili zla čistog bola, s tim što se ovo protivurečje produžava i protivurečnošću stava molbe u obliku pretnje (i, čak, nečega osvetoljubivog u njoj), i pretnje u obliku molbe. To nije anti-pesnički bol monahinje, iz njenoga razgovora s bogom:

meni je dosta malo zvezdanog zlata
da ne bih roptala i tužila.

Kad mi pošlješ bol, sagnem se smerno;
kad koraknem, bojim se da nisam što skrivila.
nema dela tvog kom se ne bih divila,
pa ma kao crv bilo malo neizmerno.

Ako ti želiš zlikovci me vređati mogu,
nezaslužene ću grehe da ispaštam.
Meni je slatko da patim i praštam
ako je to milo pravednome Bogu

(Razgovor monahinje s Bogom).[64] To je bol ovoga *»Čuvajte se«, — zao bol i zlo bola u kome nema »pravednog boga«,* ali zato to nije ovakvo poetizovanje, *po površini stvarnog bola* (kao u »razgovoru« monahinje s bogom), u stilu više ili manje srećnog *književnog* stilizovanja teme, uz osetnu želju da se proizvede određen utisak na čitaoca, nego je to iznenadno *sažimanje* ili makar samo *najava* sažimanja: to je *poetski sažimajuća konkretnost bola,* i unutrašnja napetost u njoj. Naslućena (a nedorečena) neumitnost suze koja će se »u zlobe stvoriti kaplju i teškoga zla«, ide ka neiskazanoj, potisnutoj ali naslućenoj *vizionarnosti* koja je tamna: tamnost njena je od same protivurečnosti. Unutrašnji intenzitet, koji nije neposredno »poetičan«, ali je utoliko dublji, ovde je od same protivurečnosti *(što dublja protivurečnost to manje spektakularnosti poetskog i poetičnosti).* Lepota pesme je unutrašnja i nenapadna (čak i slog joj je pomalo nategnut i bez površinske lepote omamljujućih efekata poetizacije i milozvučja); to je lepota pravog očajanja, jer (kao što će i sama reći u pesmi *Bol)*[65]

u pravome dubokome očajanju
ne pomaže zvezda sjaj, ni neba lepota.

Lepota očajanja je bez sjaja i bez »neba«. To je unutrašnja lepota iskustva zla čistote, ili zla dobra. Ako se, uz prihvatanje terminologije suštastveno religijskog stava Desanke Maksimović iz epohe *Zelenog viteza, Gozbe na livadi* i knjige *Nove pesme,* može govoriti o njenom »grehu«, onda je njen greh, i duševni i pesnički, što je bežala od »pravog dubokog očajanja« u »zvezda sjaj« i »neba lepotu«, što nije prihvatala očajanje zla dobrote ili zla čiste suze, što je često i odviše predumišljajno stilizovala svoje očajanje (naročito u knjizi *Nove pesme),* stremeći potpunom, i brzom, utisku poetičnosti. Greh joj je greh poetičnosti, što efektnije, i po svaku cenu, a u prvom redu po cenu istine bića. Tu

[64] *Nove pesme.* (Pre toga: *Put,* 1933, 1, 5; posle knjige: *Crkva,* 1937, str. 79.)
[65] *Zeleni vitez*

se ona gubila, u lakoj dopadljivosti, u kaćiperstvu neporečnom a pod maskom skrušenosti i skromnosti, u neprihvatanju bola, odnosno u neprihvatanju protivurečja koje je navaljivalo *na tesna vrata* njenoga duha i sluha, koje je bolno, i čija lepota (ako je ima) nije milozvučna, kao u daleko najvećem broju stihova ove pesnikinje u kojima se spretnost stihovanja (neosporna), suprotstavlja izvornosti bola i patnje koja nikada nije ovako spretna, nego je mucajuće-neknjiževna. Greh joj je u želji da se dopadne, a sve u stavu nekoga kome je do smirivanja u potpunoj samoći. Greh joj je u taštini koja se prikazuje kao »devojačka«, a koja je literatorska (»farisejska«), i u spretnosti »izražajnoj« (literatorskoj); greh joj je što joj je ljubav bila »zdana« (to jest *sazdana)* od reči, što je mnogi njen čas »bio (. . .) pehar napunjen lepotom slogova«:

Bivali smo i neverni i verni,
i zli i dobri, uvek reči radi

(Reči).[66] I greh joj je što je izneveravala bol, pretvarajući ga u milozvučje, pričajući stihom (od jednoga do drugog takozvanog srećnog poređenja, ili srećne slike, vešto ukomponovanih u celinu pesme), i *greh joj je što vodi (književno) pesmu ona, a ne bol:* greh joj je protiv istine bola, i protiv bola istine (protiv istine otkrića kojoj je suprotstavljala *taštinu reči):* greh joj je greh pismenosti, greh književnosti. Greh joj je u represivnoj površnosti (u površnosti represivnosti), koja je »lepa«, ili »poetična« po svaku cenu, i u kojoj nema ni dublje istine bola, koja je istina mucajuće-neknjiževna (nespretna, nepismena), ni dublje istine poezije (koja nije spretnost: nije književnost). Desanka Maksimović ume da pravi stihove, ali to umenje više ovde odvodi od istine bića, i istine poezije, nego što njima služi: biće, koje je ne-umenje, i očajavanje u njemu, odviše često je potisnuto ovim umenjem. Biće je nepismenost, onoliko koliko je protivurečnost: živa i životvorna dijalektika nije pismena, i nije književna: ona gura i vuče ka nepismenosti, ka nemogućnosti da se završi rečenica, ka rogobatnosti (potpunoj ružnoći) stila. *Dijalektika je ružna.*

Desanka Maksimović, u daleko najvećem broju svojih stihova, neporečno je »lepa«, vična veštini lepote (ili lepoti kao

[66] *Zeleni vitez*

veštini): ona priča »lepo« o svome bolu, i svome bogu, koji ne mogu biti bol (ni bog) ako su tako spretno-književno rečeni. Bol je neknjiževan. Bol je užas koji vodi u nespretnost a bog njen je ili bog cveća ili bog ptica koje šarenom svojom lepotom pozivaju na blaženstvo neznanja, ali blaženstvo nedosežno: čovek nije ni cvet ni ptica, nego možda *bogumil,* onaj koji u neznanju ne nalazi tiho pevušeću lakoću nego tamu i strah, a njegov bog će, posle svake *gozbe na livadi,* da se objavi kao »bogumilsko« neznanje razlike između dobra i zla, ili apsolutno nesaznajna i tamna pravda nepravde (bog njene religije jeste kao i bog svake religije: *protivurečje zaleđeno u bezizlazni paradoks pravedne nepravde),* — ali ova pesnikinja svejedno (i paradoksalno), *dok ne zna za razliku između dobra i zla, zna za razliku između lepog i ružnog,* i, čak, u tom znanju, protivurečno pokušava da progovori o svom neznanju i svojoj izgubljenosti i pometenosti blagozvučno i milozvučno slažući u stihove to neznanje koje, ako je zaista neznanje, jeste *pre svega* neznanje ove blagozvučnosti i milozvučnosti. Ona odviše zna (razabire se) u blagozvučju i milozvučju, da bi bila u stvarnom znanju bića za koje je blagozvučje i milozvučje taština neznanja (taština mogućna samo u neznanju): tamo gde je samo-znanje bića u bolu jeste neznanje lako-otičuće, bistre i neporečne (nesumnjive) lepote čijem bogu, stihovima lako *zanetim* (i u toj lakoj zanetosti uvek spretno rukovođenim), služila je projasnujući, ritmički spretno, — i svojom spretnošću predumišljajno, — i svog boga i svoju poeziju koja bi imala da bude, ali samo je naslućena a nije, govor te protivurečnosti. Govor njen je tečan: to je kao kada se, stihovima, — rimovanim, — slobodno priča: *slobodni smo, dakle, da u svojoj neslobodi »slobodno« pričamo,* od jednog do drugog stiha, i menjajući njihove dužine (eto šta je naša sloboda: različita dužina stihova), i sve to poetizujući, po provereno-ustaljenim normama poetičnosti, sa ponekim grcajem i sa suzom u tom grcaju, ali suzom koja je poetična jer je lepa, a lepa jer je na površini: mi lebdimo, lako, zaneti: proleće je, proleće lake omamljenosti Desanke Maksimović koja voli proleće onako kako voli laku omamljenost, uzdižući se (u najznačajnijim svojim pesničkim trenucima) iznad ponora potpunog zanosa, ali i iznad ubistvene nizije svakodnevnosti, *ni tamo ni ovamo,* ni u izvesnosti punog znanja stvari, ni u neizvesnosti potpunog neznanja, već ova zanetost *niti — niti (ni — ni), — ni čovek ni bor,* — koja će doći i do svoje neposredne sintaksičke forme, kasnije, kao sinteza iskustva ove proletnje zanetosti:

svud neka ruka, ni zvezdana ni ljudska,
pronosi sveću.

Svud besposleno neko dete, ili zvere,
preko talasa i kamena,
bez razmišljanja, nasumice,
ponjavice blistave stere.

Svud uz put se mehovi mirisa dreše
nekoj ruci ni nebeskoj ni ljudskoj
. . .
Svud neki kikot, ni podvodni ni zaoblačni

(Pretprolećni dan).[67] To je poeziji najbliža Desanka Maksimović: ni u zanosu, dakle, kojim se stvarnost potpuno (u duhu) preobražava, ni u punoj trezvenosti u kojoj je stvarnost nekakva apsolutna konačnost, — što je toliko puta u njoj, *pozvanoj za poeziju,* onemogućavalo izvorni pokret poezije, — lebdeći (i u lebdenju opstojavajući, ipak) između lakog zanosa i zdravo-razumskog stava, između njenoga boga, koji je neprepoznatljivost dobra i zla, neznanje, i njenog represivnog straha, — koji je vrlo »pismen«, vrlo »književan«, i, nadasve, koji je veran proleću.

[67] Treba znati, uostalom, da su ovo stihovi iz novijega vremena (pesma *Pretprolećni dan* štampana je u knjizi *Govori tiho,* izd. *Mlado pokolenje,* Beograd, 1961): iskustvo poezije posle pedesetih godina, koje će u liriku Desanke Maksimović početi da prodire, na mahove, tek negde šezdesetih godina (posle 1955), ovde je očito ostavilo svoj trag. U ranijim knjigama pesama Desanka Maksimović postoji žudnja za proletnjom zanetošću, koja je ovo »niti-niti«, ali ne postoji ovako *neposredna* njena izražajna manifestacija: višesmislenost moderne poezije tamo je bila onemogućena u osnovi nesavladljivom jednosmernošću duha Desanke Maksimović. [Posle prve dve knjige pesama, *Pesme* i *Zeleni vitez,* sledi pesnički pad i stagnacija Desanke Maksimović, koji će, — uz povremene prekide, — započeti knjigom pesama u prozi *Gozba na livadi* i knjigom pesama *Nove pesme,* da bi bio najdublji *u poemama* objavljenim u knjizi *Pesnik i zavičaj* (1946), i da bi se produžio gotovo sve do knjige *Zarobljenik snova (Narodna knjiga,* Cetinje, 1960), ili, još tačnije, do knjige *Govori tiho,* koja najavljuje obnovu snage Desanke Maksimović. Najznačajnija ostvarenja, u toj pesničkoj krizi, sigurno su pesme *Umiranje ljubavi,* zatim neke pesme patriotskih motiva, u prvom redu pesma napisana pod okupacijom *Pesma o porobljenom hlebu,* i pesma *Krvava bajka.]* Obnova lirske sposobnosti Desanke Maksimović šezdesetih godina jeste u znaku obnove nekih ranijih njenih motiva, koje je ona, međutim, bila potisla u epohi pokušaja »socijalizacije« svoje lirike i posle drugog svetskog rata, od 1945. pa sve do, negde, 1955—1960.

Proleće je našlo u Desanki Maksimović jednog od najvećih, najtrajnijih svojih vernika: ali to nije samo proleće mladosti, koje će ona pevati u prvim svojim pesmama, nego je to i proleće kao doba ove žudnje i strepnje od nje, proleće kao doba represivnog duha koji i hoće i neće (niti hoće, niti neće), i koji se zanosi daljinama, ali ostaje ipak tu gde jeste, proleće kao laka zanetost, a ne zanos, i ne potpuna trezvenost: jedna *bezopasno poremećena trezvenost,* i jedna ipak »trezvena« zanetost, smirivanje njime, ali i svest da je sve to samo obećanje, i da neće doći do ispunjenja onoga što se sa strepnjom želi (od čega se, u žaljenju, boji). *Neka prisebnost* ostaje uvek tu prisutna, neumoljiva, tako da *gozbe na livadi,* u koje je (i kao korakom skakutanja) bežala ova »begunica« iz sveta, — u kome nema boga, — među cveće, — u kome je čekala da joj se bog objavi (bog, kao bog cveća), — jesu ove gozbe proletnje lake zanetosti, i zato ne samo bekstvo od čovečanstva bez boga nego i od samoga njenog boga koji je tama neznanja, i onemljujući grč u bezizlaznoj paradoksalnosti u kojoj *niti — niti* nije jemstvo zanetosti između iracionalnog zanosa (i ponora) i negirajućeg, zamrzavajućeg znanja, nesaznajno-paradoksalnog boga *niti* zla *niti* dobra, — pokušaj da se bog ovoga »bogumilskog« *niti — niti* preobrazi u *niti — niti* proletnje zanetosti, *da se zanos dâ za zanetost a ponor za laku opijanjenost.* Tu ima lakoće fraze zato što nema boga: bog, koji je opsedao ovu strasnu čitateljku Dostojevskog i Tolstoja u Valjevu, ako ne biva uništen na silu produženim iskustvom patrijarhalno-seljačkog racionalizma koji veruje da je on, prosto, »veliki nebeski kmet«,[68] jeste vanpojamni, večno-protivurečni i nedostižni totalitet koji se rastače i izneverava elipsama blago-zanete (represivno-»proletnje«) i sentimentalističke fraze, jednoznačnim rečenicama jednosmernosti koja je osuđena na sredstva spoljnjeg poetizovanja, — *na poetizaciju,* utoliko više koliko manje u njoj ima boga kao ove paradoksalno-protivurečne (bezizlazne) pravde nepravednosti, kada bi potpuna, vrhunska naivnost bila u prihvatanju ove pravde kao

[68] »Slavenofil je od mladih dana; u njenim zanosima su, slično Milici Janković, Dostojevski, onaj hrišćanski, i Mereškovski« (Velibor Gligorić, *Poezija Desanke Maksimović,* u knjizi *Senke i snovi,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1970); samo, bog Dostojevskog i Mereškovskog se ovde često poseljačuje: postaje ovaj veliki seljački kmet. Ako bog Dostojevskog (bog duševnih i moralnih rastrzanja i ponora) ovde nije savladan sentimentalizmom (kad se užas izbegava bekstvom u *zanetost),* njega će već savladati ovaj utilitarno-domaćinski seoski kmet.

nepravde, — ovoga boga milosrđa koji se, božanski protivurečno sebi, iskazuje nepravičnošću, čak svirepošću, a ne naivnost represivno-proletnje družbenice cveća, koja neće prestajati da ponavlja u stilu najbanalnijeg i za čoveka ponižavajućeg hrišćanstva, kako su »blaženi razočarani«, i oni koji »ma šta da im se desi, / reći će svako veče: ‚Zemlja jesi, / u zemlju ćeš otići'«,[69] i koja je u jednom trenutku videla čak i srnu kako »Istoku okrenuta (. . .) pod borom kleči, / moli se molitvom zverinja, bez reči / I dok se moli, sveću / drži joj Gospod sam«.[70]

Desanka Maksimović molila se bogu, ali sveću joj nije držao Gospod sâm, i nikad se nije molila ovom »molitvom zverinja, bez reči«: njen paradoksalni (bezizlazno-protivurečni) bog koji se izražava i potvrđuje umu kao vrhunsko dobro isključivo zlom, rastočen je poetizacijama »gozbe na livadi«, u sentimentalizmu, i zadržan na pragu duha »skrušenošću«: »meni je dosta malo zvezdanog zlata / da ne bih roptala i tužila«.[71] Zlato, koje se povremeno zaiskri između stihova Desanke Maksimović, jeste »zlato« ovog *povlačenja* pred zlim dobrom njenog boga, kao pred zlim dobrom totaliteta postojanja religijski doživljenog. Desanka Maksimović je egzistenciju pretvarala u »zlato«, poetizujući *(stilizujući) ovo dobro zla,* odnosno: nalazeći »izlazak« iz protivurečnosti *dobra zla,* kao suštastvene protivurečnosti egzistencije (postojanja), — oličene, po inerciji (konvencionalno-konzervativističkoj), u bogu hrišćanske koncepcije, — u *stilu i stilizovanju,* u ovome »malo zvezdanog zlata«. Ona zlatom zaprašuje očajanje, — ona je *monahinja koju su primili u akademiju,* »književna« utoliko što nije protivurečna, i u protivurečnosti svojoj *ružna:* ona je »lepa«, i *dopadljivo jasna* i u jasnosti melodiozna, bez silovitijeg kontrapunkta: kad snaga kontrapunkta u nama oslabi, kad kontrapunkt zavejemo »zlatom«, — onim koga nema »u pravome dubokom očajanju«, — ući ćemo u akademiju (pa makar se ta akademija zvala i samo *Srpska akademija nauka i umetnosti):* ko mora (i svestan svog moranja — *hoće)* da ostane »u pravom dubokome očajanju«, neće ući u akademiju (nijednu), koja je akademija »zlata« (pozlaćenog bola i očajanja) a ne akademija očajanja: postoji samo akademija zlatara a ne akademija očajnika, onih koji

[69] *Blaženstva; Nove pesme.* (Prvi put: *Hrišćanska misao,* II, 7—8.)
[70] *Srnina molitva; Nove pesme.* (Isti broj *Hrišćanske misli.)*
[71] *Razgovor monahinje s Bogom*

očajavaju u neznanju. Akademija je za zlatare, a ne za očajnike: za one rastrgnute između dobra i zla, i koji u svom očajanju, — od jednog do drugog protivurečja koje je u duhu *očajničkom,* — ne ume i ne može da bude lepo u stilu skrušenosti: »meni je dosta malo zvezdanoga zlata«.

Istina, »zlato« lepote Desanke Maksimović ni u kom slučaju nije onako napadno, i puno bleštavog sjaja, kao u poeziji njoj prethodećeg Jovana Dučića: to je zlato prigušenog sjaja: ne u »punoj«, savršeno-simetričnoj, formi Jovana Dučića (koji je prvobitna akumulacija građansko-individualističkog estetizma: osvajač-estetа, u pohlepi bez stida i zazora), nego u formi *razlomljenih* slobodnih stihova (rimovanih ipak, redovno) uplašeno-prigušene čežnje, »devojačko zlato« (u stilu malovaroškog stida) koje ne sija iz stiha, neposredno, nego *između* stihova, posredno: *zlato koje nema svoj stih.* To je zlato Jovana Dučića, ali pokriveno rukom osiromašujuće-represivnog stida Devojke, dekadencija zlata Jovana Dučića kao dekadencija estetizma, — još prisutan estetizam, ali prigušen, i pod stidom, — i svest o toj dekadenciji: odbijanje ovog »zlatnog« stiha, putem gašenja zlata (kao apsolutnog sjaja apsolutnog dobra), odnosno putem ka praznini između stihova: putem slobodnog stiha kao putem *potisnutog* sjaja zlata. Govor se tu više ne može ni naći pa, čak, ni tražiti *odvajanjem* od svakodnevnog govora: sintaksička forma pesme (i stiha) Desanke Maksimović je forma svakodnevnog govora svakodnevnog sveta u kome nema zlata (nego je sve beda i očajanje), ali osnovna usmerenost njene volje je usmerenost ka zlatu: usmerenost ka pozlaćivanju (poetizacijom, liriziranjem) onoga što je i u suštini i pojavno neopozivo bezvredno: prosto trajanje u bezutešno-bezbojnom njegovom sivilu. Desanka Maksimović htela je da pozlati tu bezbojnost, da u bezbojnom siromaštvu (i očajavajući, ali *pogruženo,* nad njim) otkrije prikriveno unutrašnje sijanje suštog zlata: nad njom šapuću anđeli glasovima njenog samovolećeg sentimentalizma, koji je *napadnut* istinama sveta i koji grca u slobodnom stihu: *slobodan stih je tu dekadencija stiha »zlata« (apsolutnog sjaja) Jovana Dučića,* to je stih prigušenog, umanjenog »prava« na poeziju kao na zlatarstvo, odnosno kao na pozlaćivanje očajanja: ne piše ga dučićevski estet koji hoće iz provincije u svet (u »Evropu«), nego estet koji iz provincije hoće u još dublju provinciju: u manastir ili da pred kraj života čuva ovce. To je stih između »zlata« i očajanja, ni estetizam ni očajanje (anti-estetizam, proza). To je *legura* očajanja (proze) i poetizacije (»zlata«), i to sve više u

iskušavanju surove svakodnevnosti bez zlata (izvan čuvarnog okrilja estetizma i u sve većoj pogruženosti: siromaško zlato slabo plaćenih gimnazijskih profesora književnosti koji, međutim, usred Noći posle 1920, ne prestaju da sanjaju o »večnoj« lepoti, nad *Antologijom* Bogdana Popovića ili nad pseudo-estetskim meditacijama Pauline Lebl-Albale).[72] *Ni iluzija* (koja bi bila iluzija apsolutne lepote, i punoće, koja bi mogla da se ostvari savršeno-harmoničnom, — u stvari savršeno-simetrijskom, — formom Jovana Dučića), ni istina koja je neporečna, i najbrutalnija mogućna, negacija ove forme: forma svakodnevnog jezika u kome se rastvara ne samo forma dučićevske, apsolutne, lepote, nego i svake lepote, — forma razgovornog jezika koja nije ni forma, u apsolutnom smislu, kojoj je težio Dučić, ni razgovor svakodnevnosti koja rastače svaku formu, razlažući je na elemente koje je nemogućno povezati ponovo u celinu idealne koherentnosti. Ni iluzija ni potpuna deziluzija: zabludelost između iluzije i istine; priče o prirodi kao hramu čija vrata su u svako doba otvorena za bezutešne, i u kojoj se može sanjati o apsolutnoj lepoti (pa i o apsolutnom zlatu), o kojima se ne može sanjariti pod udarcima istine, priča koja se priča sebi na uho, poluglasno-poluzagrcnuto, *u životu poluzatvorenih očiju: ne u*

[72] Uostalom, Jovan Dučić je u Desanki Maksimović video liričara »prvog ranga«, kojoj nema premca u čitavoj novijoj srpskoj ali, takođe, i u hrvatskoj književnosti: u pismu upućenom iz Rima, 16. februara 1935. Bogdanu Popoviću, u vezi s novim izdanjem Popovićeve *Antologije* (»Srdačno se radujem novom izdanju *Antologije*. To je kao da nam se vraća poštena žena koja umalo nije pobegla s tuđim čovekom«), on je predlagao da se *Antologija* proširi pesmama novih pesnika: »Ali šta ćete sa posleratnom lirikom? Mladež će s pravom tražiti svoju generaciju pesnika, kao i mi nekad. Srećom nova lirika je već dala dobrih stvari. Kod nas je Desanka, po mom mišljenju, liričar prvog ranga. Jela Savić ima lepih pesama. Po časopisima bi se našao i po neki mlad pesnik koji bi lepo izgledao u *Antologiji*. Na žalost, posle rata se pevalo više iz inata nego iz inspiracije. Kod Hrvata ima nekoliko dobrih mladih pesnika, mada nisu na visini Desanke« (štampano u *Prilozima za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1960, XXVI, 3—4, str. 327). Ovo je vredno izvesne pažnje i kao svedočanstvo o Dučićevom stavu prema poeziji Desanke Maksimović, ali i kao svedočanstvo o njegovom stavu prema poeziji ostalih pesnika, od Tina Ujevića do Rastka Petrovića i Crnjanskog: svi su oni, osim Desanke Maksimović (i Jele Spiridonović-Savić, kojoj je on napisao predgovor za zbirku *Večite čežnje*, Beograd, 1926), pevali »više iz inata nego iz inspiracije«. (Bogdan Popović je na ovaj predlog odgovorio, u *Napomeni ka sedmom izdanju*, 1936, navodeći svoj već dati odgovor na slične zahteve iz šestog izdanja *Antologije:* »U interesu je čitalaca da *Antologija novije srpske lirike* ostane onakva kakva je prvi put bila zamišljena i ostvarena — *ne varietur*«.)

zanosu nego u zanetosti, i ne u snu nego u sanjariji. Nema snage za sintezu, ali nema snage ni za rasturanje postojećeg: lebdenje između zakona celine i zakona rasturanja i *melodioznost* prigušenog govora sanjarije, između proze i poezije, čija krivulja jeste krivulja ovoga lebdenja. Nema volje ni potpune bezvolje. Nema koherencije pesme koja bi, kao vrhovna volja, podredila sebi volju pojedinih stihova, nametući im jedinstven metrički obrazac (zakon), ali nema ni pune volje stiha (kao volje rasturanja pesme), koja bi neprikosnoveni kontinualni sled i red pesme (kao kontinualni sled stihova) ugrozila, a kamoli razorila. Tu je još uvek sačuvana celina, ali *celina na granici kolebanja:* slobodan stih je ovde izraz i funkcija nemoći za potpuniju koherenciju pesme, ali koja nemoć, ipak, nije tolika da bi došlo do dubljeg iskušavanja celine ili do svesti o njoj kao iluziji. To je slobodan stih u poslednjim danima ove iluzije: još nema dovoljno istine zla ili zle istine: tiho se, odozgo, i *preko* istine tog naslućenog, ali neprestano odbijanog, potiskivanog zla pevuši; meko se (blagozvučno) još proza tog zla, — koje je *prozno* jer je zlo za sintezu: za poeziju, — ritmuje putem ka lirici, koja je prigušena (potisnuta) prozom tog zla, tako da je to, sve u svemu, liriziranje zla »proze«: siromaško malograđanstvo koje uporno pozlaćuje svoju nemoć lažnim zlatom »večne lepote«, nemoć svesti i nemoć volje i liriziranje te sopstvene svoje nemoći. Tu je negde zlo; ali tu je, još, i mogućnost njegovog liriziranja, — pesnik među ćiftama, kome su ostavljena večita bogatstva »prirode«, — bogatstvo sjaja mesečine usred zaslepljujućeg sjaja niklovane *banke* i petobanke, plemenitost takozvane »materijalne nezainteresovanosti«, uzvišenost sa cvetom a ne sa dinarom u ruci (usred sveta dinara); — tu je negde pretnja da se sve rasturi u anti-sintetičku prozu svakodnevnog pričanja (prigušenim glasom), koje je kao njihanje na jednolično-monotonim talasima ove bezizglednosti, sa mutnom slutnjom sopstvenog iščezavanja, i koje nikuda ne vodi, niti išta obrazuje, pod pretnjom potpunog rasturanja svega u anonimnost fraze (i gluve u slepe) lica obezličenih, bez nade na sintezu (bez nade da će se ikad naći); ali tu je, ipak, još mogućnost, — ma kako tanka, i *slabašna*, — da se kroz sve to čuje neki daleki, prigušeni ton čežnje (daleke, prigušene žudnje). Slobodan stih Desanke Maksimović, u epohi zbirke *Pesme* i zbirke *Zeleni vitez*, pripada krugu »intimističke« lirike: to je polu-stih polu-želje, blago-uznemirena ritmička linija suspregnutog govora suspregnute žudnje i svesti, sinteza *razbijena* već u svojoj osnovi, ali na površini, u svetu privida,

prividno još sačuvana, volja u opadanju: ni zatvorena forma prethodnika, pre rata (parnasovaca, idejnih simbolista), ni rastvaranje forme na pragu nove poezije (1920). *Medijalan* stih, između volje i bezvolje, htenja i ne-htenja, istine i iluzije, stih *»devojački«* (i kada ga ne pišu devojke), stih *prelaza,* međustanja, i neodređenosti u njemu, zle slutnje koja se tu rađa, ali, istovremeno, i *blaženstva* do koga se tu stiže i do koga je stizala i Desanka Maksimović (ne jedina, ali, svakako, više od drugih): ona je blažena u lakoj jezi tihe uzdrhtalosti, na ovom putu-neputu između volje i bezvolje (želje i strepnje, *čoveka i bora),* između forme i njenog rasturanja: između bliskog i dalekog.

Ništa ne sme doći do svog ostvarenja, čak se ne sme ni približiti, nego sve mora ostati samo u daljini: to je Dučić, još na samim počecima Desanke Maksimović, kao kult tajne i daljine:

Ne, nemoj mi prići! Hoću izdaleka
da volim i želim oka tvoja dva.
Jer sreća je lepa samo dok se čeka,
dok od sebe samo nagoveštaj da

(Strepnja),[73] mala parafraza iz Dučićevog kulta tajne i daljine: »Ostaj nedostižna, nema i daleka — / *Jer je san o sreći više nego sreća.«*[74] Ali to neće ostati (kao u ovoj pesmi *Strepnja)* i žudnja za punozvučnošću neposredno-harmonične (i u tome pretežno simetrične) Dučićeve strofe. Lirika Desanke Maksimović je, kao i sva „intimistička" lirika potiskivanja žudnje i volje, potpuno na liniji dučićevskog simbolističkog ideala zadržavanja stvari i bića u daljini; ali ona je (kao i lirika V. Massuke, uostalom, koja takođe pamti izvesna mentalna uputstva Dučićeva, iako je osnovnim svojim poreklom u rezignaciji Sime Pandurovića), svojevrsna „ispravka" Dučića: najpre samo slutnja, a kasnije (i već potpuno u prvoj zbirci *Pesme)* potpuno saznanje da punoća strofe, u duhu apsolutne materijalne ostvarenosti lepote, i ovaj imperativ daljine ne idu zajedno. Imperativ daljine jeste imperativ neostvarenosti, ili poluostvarenosti. Potiskivanje želje i sveta jeste i potiskivanje »punog« izraza ili potiskivanje same žudnje za njim: Dučić je zaražen »veličinom« i idejom »uspeha«: ako

[73] U zbirci *Pesme.*

[74] *Pesma ženi* (1920); v. *Sabrana dela* Jovana Dučića, Beograd, 1929—1930, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti.*

njegova čežnja nije recitovala, kao Rakićeva, ona je ipak bolovala od izvesne težnje ka monumentalnosti, zaokrugljenosti, punozvučnosti, aposlutnosti pesničke forme. Slobodan stih Desanke Maksimović jeste, pre svega, stih lirizirajuće represije: sloboda ovoga njenog slobodnog stiha jeste sloboda za potiskivanje, kao za jemstvo poetičnosti onoga što je udaljeno, i u svojoj udaljenosti kolebljivo: ni stvarno ni nestvarno, »ni nebesko ni ljudsko«, stih kao »neka ruka, ni zvezdana ni ljudska«, ruka što blagim pokretima bludi između stvarnog i nestvarnog, između čežnje i potiskivanja, u časovima »proletnje« zanetosti, kada će ona moći da kaže: »Osećam, poludeću proleća ovoga / zbog neke daleke lepote«,[75] ali kad *neće poludeti (ući u lepotu),* nego će ostati »žedna / ove daleke lepote«.[76] To je *stih žeđi* bića, između njegovoga ostvarivanja i njegovog zamiranja: između forme i njenog rasturanja, ali, ne manje, i između ovoga govora lirike (koja se koleba između autentičnosti i poetizacije) i govora proze.

Muzikalnost, do koje je Desanka Maksimović dolazila, jeste muzikalnost ove neodređenosti ili ovoga kolebanja između lirskog govora, kao apsolutnog govora bića kroz čežnju, i govora proze kao ne-govora bića, ili kao protiv-lirskog govora ne-bića svakodnevnosti u kojoj je poetsko osuđeno samo da bude sanjarija na samim njenim krajnjim, perifernim, rubovima. To je muzikalnost u neprestanom iskušavanju proze svakodnevnosti, muzikalnost na površini okeana proze svakodnevno-nepevajućeg, *pevušenje nad ponorima proze,* podrhtavanje zračnog leptira nad tamnim ponorom ćutanja: ako ima nečeg neporečno tragičnog u ovoj lirici pevušenja suspregnutosti, onda je ta tragičnost upravo od ovoga pevušenja, u »zanetosti« nad samim ponorima proze. Ta *proza je i veliko i tragično iskušavanje Desanke Maksimović,* onoliko koliko je za nju (i veliko i tragično) iskušavanje samog sveta u kome je ona, uporno, i po moralu i poetici takozvanog *intimizma,* pokušavala da opstane kao pesnik buba i ptica i devojačke »čiste suze« koja usred sveta zla ne zna ni za kakvo zlo. Ona je fatalnost Desanke Maksimović: to, što će proza *da provali* u njenu liriku posle knjige *Nove pesme* (a mestimično već i u doba kada je pisala neke pesme za ovu knjigu), nije nikakva slučajnost: u času kad je pokušala da se radikalno preobrazi, i da

[75] *Nad životom, I; Pesme.*

[76] *Nad životom, III*

se od »begunice« iz sveta (put boga poljskog cveća i monaškog blaženstva u samo-odricanju i samo-poricanju) »stvori« u pesnika čovečanskog sveta, proza svakodnevnog govornog idioma provalila je u njenu liriku onako kako je sam svet tu tražio da provali u njen duh. Ako se ova pesnikinja prigušenog pevanja intimizma u epohi *Putnika treće klase* naglašeno okrenula prozi, to je zato što je svet za nju bio i ostao proza, a poezija samo *liriziranje* (poetizacija) te proze, koja je siva i čak potpuno bezbojna sumornost svakodnevno-bezličnog trajanja. Negde oko godine 1933. ona je napisala jednu pokajničku pesmu, koja se zove *Pesnikova tuga,*[77] i kojom je optuživala sve dotadašnje svoje pesme za »raskoš buržoaskog zlata«:

Njihova raskoš je nepotrebno velika
kao raskoš buržoaskog zlata,
one nemaju jačine čelika,
ni samilost onih snažnih pesama,
što do svetskih dovode prevrata.
. . .
Bila je samo sobom obuzeta;
dušu svoju sličnu putiru nosila je pred sobom
u rukama obema.
Za velika, tragična stradanja sveta
ostala je nema.

Ono što je gorelo u njenim rečima
nije imalo snage dosta,
ni proročkog, velikog plamena.

Ako je ova optužba nepravična utoliko što *njena lirika nikad nije poznavala buržoasku raskoš* (a najmanje onu koja bi bila »nepotrebno velika«), nego je bila lirika prigušenog sjaja sirotinjskog »zlata« liričara koji, na poslednjim obroncima malovaroško-patrijarhalističkog duha, pokušava da pozlati siromaštvo sopstvene egzistencije, volje i sna, sam motiv *zlata* nije ovde (uprkos epitetu »buržoaski«) zalutao slučajno: on ide iz iskustva poezije kao ovoga pozlaćivanja proze, a *proza,* koja je

[77] *Srpski književni glasnik,* 1933, XL, 4. — Ovu pesmu Desanka Maksimović nije unosila u kasnije izbore iz svoje lirike; nema je ni u izdanju njenih *Sabranih dela* (u sedam svezaka, *Nolit,* Beograd, 1969).

ovde, u pesmama ovoga doba Desanke Maksimović, — kada je ona pokušavala da se »socijalizuje«, — nezaustavljivo agresivna (ponekada čak do same granice brutalnosti), takođe ide iz njenog najprisnijeg iskustva. Za Desanku Maksimović, u doba pesama koje je ona pisala očito impresionirana pokretom i poezijom takozvane »socijalne literature«, ali ne manje (ako ne i više?) sve svesnija daljnje nemogućnosti intimističke lirike kao lirike pozlaćivanja »proze« sveta, — prigušivanjem i sopstvene svesti i sopstvene volje, — svet je *proza* isto onako kako je to bio u vreme poezije koju je pisala kao »begunica«. Svet i proza su, u pesničkoj psihologiji Desanke Maksimović, ne samo komplementarni, nego na mahove i neposredno sinonimni: biti pesnik znači liriziratи prozu; biti u svetu znači izgubiti mogućnosti ovog liriziranja. Njena pesma *Begunica*[78] to neposredno osvetljava:

Uhvaćena sam i ja, begunica iz života,
porobljeno je sve što mi bi nekada dato:
jutarnja mlečna snova lepota,
i čistoga srca detinjeg zlato.
. . .
Živela sam od snova ludo i nerazumno;
sad moram biti bačena u duboku tminu,
sa zrnima drugim ići na opšte gumno,
spustiti se u život kao reka u dolinu
. . .
Živeću sad sa mravima u istom kutu,
piti iz zajedničke svima čaše.

Živeti od snova, to znači biti »begunica«; biti uhvaćen, to znači biti vraćen iz snova, i biti *kažnjen:* »sa zrnima drugim ići na opšte gumno, / spustiti se u život kao reka u dolinu«. Snovi su »gore«, na vrhovima; »život« je »u dolini«: vraćati se »životu«, to znači spuštati se u dolinu (kao reka), ići »na opšte gumno«, »piti iz zajedničke svima čaše«. To nije, ni najmanje, izraz jednoga trenutka, to je doslovna jednačina osnovnog mentalnog stava Desanke Maksimović, a posebno poezije koju je ona pokušavala da piše vraćajući se životu. Linija ovoga vraćanja, iskazanog njenim pesmama u epohi *Putnika treće klase,*[79] jeste

[78] *Nove pesme*

[79] Naslov pesme objavljene u *Srpskom književnom glasniku,* 1939, LXI, 1; u knjizi *Pesnik i zavičaj* naslov posebnog ciklusa.

linija pogruženo-pokajničkog *spuštanja:* sve se tu »spušta«, i sama Desanka Maksimović, u svome stavu pesnika-sanjara, koji se prikazuje (drugima, ali i samoj sebi) kako lebdi na vrhovima snova, i ritam njenoga govora, koji je iz pesme u pesmu sve izrazitije ritam svakodnevnog, proznog, govora (ili ritam govora sveta kao proze, ritam deziluzije kao antiteza ritmu lirike koji bi, opet, u iskustvu ove pesnikinje, imao da bude *ritam iluzije).* Stihovi, koje je ona pisala u ovo doba i ne bez patetike unutrašnje moralne krize pesnika-»intimiste« surovo suočenog sa surovostima sveta, uistinu su kao reka koja se spušta u dolinu: reka usporenoga, na mahove i sasvim sporog, jedva primetnog oticanja, a *jezik* ovih stihova je iz pesme u pesmu sve određenije jezik »opšteg gumna«. Govoriti ovim jezikom, kojim je Desanka Maksimović pokušavala pesnički da progovori u doba *Putnika treće klase,* to znači »piti iz zajedničke svima čaše«. Ova svima zajednička čaša jeste svima zajednički pojam i svima zajednička reč, — pojam i idiom govorne fraze svakodnevnog jezika, ili jezika svakodnevne »proze«. Ako je, pre poezije *Putnika treće klase,* Desanka Maksimović lirizirala (pozlaćivala) svet (u neposrednom egzistencijalnom iskustvu) kao prozu, — tako da je muzička linija njene pesme uvek bila linija slobodnog stiha, u ovom liriziranju proze, — u doba *Putnika treće klase* Desanka Maksimović pokušala je da ne lirizira tu prozu njenim prostim previđanjem i potiskivanjem, već da joj se saobrazi što je više mogućno. Osnovno njeno nastojanje ovoga vremena je u znaku ovakvog pokušaja saobražavanja ritmovima proze; ako pesme, koje je ona uspela tu negde da napiše, nastojeći da »pozajmi« svoje sposobnosti stihovanja govoru samoubice, napuštenog deteta, radnika željnog odmora u prirodi (svih obespravljenih i prognanih iz života), gube tragizam sveta u sentimentalizmu koji tu ostaje svemoćan, ima u samoj njihovoj osnovi tragike ovog pokušaja duševno-ritmičkog saživljavanja sa »prozom«, ili tragike nastojanja da se, »na opštem gumnu«, zajedno »sa mravima«, ipak bude pesnik: da se tu negde *sačuva* lirika. Ovaj pokušaj maksimalno mogućnog saživljavanja sa sintaksičkim (pa i leksičkim) formama proznog govora jeste tragična neumitnost Desanke Maksimović: ma koliko da se pesma, u ovo doba, svojom fakturom razlikuje od pesama iz epohe knjige *Pesme, Zeleni vitez* i najvećeg broja pesama knjige *Nove pesme,* ona je samo puni izraz ove neumitnosti »proze« koja se (kao antiteza lirskom govoru) oseća i u doba ranije poezije Desanke Maksimović; ono što se razlikuje, u pojedinim epohama Desanke

Maksimović, to je samo njen stav prema neumitnoj prozi, ili intenzitet njenog potiskivanja te proze.[80]

Taj intenzitet *opada* naporedo sa pokušajem Desanke Maksimović da se, kao reka, »spusti« iz »snova« u dolinu sveta (da pije »iz zajedničke svima čaše«): u ciklusu pesama *Putnik treće klase* intenzitet ovog potiskivanja je najmanji (»zanetosti« je najmanje), ali represija, kao osnovni stav duše i duha, i kao osnovno jemstvo poezije, ostaje tu i dalje svevlasna. Čak, ta represija ovde kao da je na neki način udvostručena: to nije samo potiskivanje sopstvene žudnje, njenim liriziranjem pravcem ka želji, nego je i potiskivanje samog ovog liriziranja, pokušaj da se živi sa što manje liriziranja i sa što manje poetizacije. Fraza svakodnevnoga govora ostaje neprikosnovena u svojim osnovnim sintaksičkim oblicima, a zakon njenoga ritma produžava se i kao zakon ritma govora same Desanke Maksimović: poezija se tu traži isključivo kao dovođenje do svesti (do sluha i do duha) fraze ovoga svakodnevnog idioma, koja je anonimna onako kako je anoniman (bezličan) i čovek koji govori njome. Zbog toga je pisanje stihova (traženja ritma pesme) ovde pre svega u znaku

[80] Velimir Živojinović (V. Massuka), u ovde već navođenom prikazu knjige *Zeleni vitez,* ističe kako »njen stih — u početku vrlo pravilan, mada nikad oštar i otsečan — postaje kasnije sve izlomljeniji, naoko sve nepravilniji i rapaviji. Međutim, on postaje samo labaviji, to jest neutegnutiji. Ali kako je nošen vanrednom muzikalnošću, izvrsnim osećanjem ritmičnosti i zvučnosti, on tim labavljenjem ne postaje tromiji, nego postaje samo gipkiji, pokretljiviji i promenljiviji. Ona je njim uspela da nađe vanredno adekvatan izraz za svoj osnovni i najkarakterističniji akord, onaj akord u kome se sve oprečnosti mire uvirući u izraz blagosti i nežnosti. Muzika njenog stiha ima nečeg od pokreta vode, tako raznolikog, tako mnogostruko polomljenog, a ipak uvek sabranog u vanredno ritmičan sklad. (. . .) Što ona u tom opuštanju stega, koje lako iz slobodnog stiha može da odvede u prozu, nije prekoračila ograde poezije, nego je uspela da se oslobodi jednotonosti i da ne izgubi konac muzike, to samo svedoči o njenom pouzdanom umetničkom osećanju«.

Međutim, to »pouzdano umetničko osećanje« nije, ni ovde, neka sposobnost data nezavisno od opšteg duševnog i moralnog iskustva i opredeljenja: približavanje Desanke Maksimović *prozi,* ono osetno uveličavanje momenta proze kao vrhunskog momenta iskušenja u njenoj poeziji nije delo nikakvog slabljenja ovog »umetničkog osećanja« nego je samo delo slabljenja (sve do osvešćivanja u njegovu nemogućnost) daljega represivno-»intimističkog« liriziranja sopstvenog Ja, blago-zanetog nad ponorima sveta. Ono »labavljenje« stiha Desanke Maksimović, o kome govori V. Massuka, jeste jačanje ove proze: »intimistička« lirika, i u najznačajnijem pesničkom iskustvu samog Massuke, jeste lirika ovog »labavog« stiha, ali kao »labave« volje i, ne manje, kao »labave« moći za istinu sveta. Ta »labavost«, koja traži slobodan stih, jeste neumitnost »intimističke« lirike kao lirike polu-volje koja je i polu-iluzija i polu-svet. Tu ne može biti dučićevske

nastojanja da se, u *okviru ritmičkog zakona idiomatske fraze, nađe poezija kao svest o toj frazi:* da se ta anonimnošću u neprimetnost potisnuta idiomatska fraza potisnutog subjekta, izvede iz ove anonimnosti, ali da se, pri tome, ne povrede i ne naruše njeni osnovni zakoni. Ovaj *pokušaj poezije idiomatske fraze* (kao lirike proze svakodnevnog govora), jeste pokušaj otkrovenja ličnog u formi krajnje bezličnosti (ali i formi koja je, po sebi, obezličavajuća). Zbog toga tu, gde je represivnost ostala vrhovni gospodar, ne može biti ni govora o poeziji »velikog«, »proročkog plamena«, niti može da dođe i do najslabijeg odseva doba i duha »prevrata«; ono što se hoće, to je da se u okviru duševno-sintaksičkih modela svakodnevne, obezličavajuće represivnosti (kao u okvirima anonimno-obezličavajuće idiomatske fraze), ipak opstane lirski: odnosno da se u bezličnom bude poetski (lično), i da se u egzistencijalnoj neautentičnosti opstane autentično. Uopštavajuće-opšta reč idiomatske fraze ostaje svevlasna, i samo se ritam njen dovodi do svesti, i to posredstvom izvesnih *isticanja* njegovih osobina, ali koja moraju biti takva da

»pune« iluzije, ali ne može biti ni sveta. Tu ne može biti ni »pune« (dučićevske) lirske forme, ali ni potpunog otvaranja prozi, na putu ka novim mogućnostima poezije. *Srednjaštvo* u mentalnom stavu je zasnova i ovoga »srednjaštva« u formi i ritmici (koje je »labavljenje« forme); uistinu, u najznačajnijim trenucima Desanka Maksimović je uspevala, još u prvoj svojoj zbirci *Pesme,* da dođe ponekada do stiha čija muzika ima, kao što kaže V. Massuka, »nečeg od pokreta vode, tako raznolikog, tako mnogostruko polomljenog, a ipak uvek sabranog u vanredno ritmičan sklad«, ali ta »polomljenost« ovog stiha, koju je Desanka Maksimović u zbirkama *Pesme* i *Zeleni vitez* uspevala da povezuje u »ritmičan sklad«, nije ništa drugo nego neprestana pretnja proze: pretnja sveta istine ovom svetu iluzije (koja je »ritmičan sklad«). Ako je Desanka Maksimović uspevala da, kroz ovu polomljenost stiha, sačuva neki »sklad«, to je zato što je uspevala da sačuva izvestan duh »iluzije«, duh već *napadnut* istinom *(prozom:* ne-skladom) sveta, ali ne toliko da bi ova polomljenost u potpunosti omogućila ovaj »ritmičan sklad« (koji je, uostalom, kao i u lirici V. Massuke, uvek *prigušen* i samo tako »intimistički«). *Proza,* koja će u doba pokušaja ove pesnikinje da se »socijalizuje«, u potpunosti onemogućiti »ritmičan sklad« ove, »intimističke«, vrste, — iznuđujući Desanki Maksimović traženja sasvim drugačijeg »sklada«, — jeste za nju sâm svet, ili sama istina. Ali, ova proza postoji *oduvek* kao pretnja u lirici Desanke Maksimović; ona je u samom njenom jezgru. Zbog toga, ma koliko da su epohe poezije sabrane u knjigu *Pesnik i zavičaj* i poezije pre te knjige, zaista *dve* epohe, postoji između njih jaka veza po ovom iskušenju proze kao samog sveta: stepen prisustva proze ovde je potpuno saobrazan stepenu iskušavanja sveta. On raste onako kako »raste« i sâm svet u svesti Desanke Maksimović, ili kako opada mogućnost »intimističke« lirike kao lirike agonijskog iluzionizma i »himerizma« usred istine sveta.

se sama struktura tih osobina ni najmanje ne naruši. Otuda je to *poezija rečeničnog akcenta,* poezija koja nalazi sebe isključivo kroz ritmičnost svoje rečenice što otiče, bez zaustavljanja, bez belinā, bez mogućnosti za preobražajno-otkrivalačke metaforičke trenutke, kao u svakodnevnom govoru u kome reč služi predmetu na koji se odnosi i ostaje *zaklonjena (u potpunosti) tim predmetom.* Ni psihologija ni materija reči ovde se ni najmanje ne menjaju, odstupanjem od psihologije i materije idiomatske fraze svakodnevnog govora: ono što se menja, to je svest o postojanju te reči (ali takve kakva jeste), svest koja se ostvaruje isticanjem osnovnih svojstava ritmičke linije govorne fraze. To je poezija bezlično-anonimne fraze svakodnevnog govora dovedena do svesti (i sluha) o svojim sopstvenim muzičkim svojstvima, posredstvom lomljenja te fraze na stihove i posredstvom povremene *inverzije,* koja blago odstupa od uobičajenog reda reči u rečenici, ne pravcem ka neredu iz koga bi se obrazovao neki novi mogući red (i pesnički govor kao govor toga novog potencijalnog reda), nego samo koliko je potrebno da se taj postojeći red istakne.[81] To je maksimalna skrušenost na delu: maksimalno

[81] Tako ona *zajednička čaša* iz stiha: »piti iz zajedničke svima čaše«, jeste »čaša« govornoga standarda koji, u ovoj inverziji, *zakašnjava,* ali ne samo što je sačuvana, nego se sve *vraća* njoj (jer je čitanje inverzije kao čitanje rečenice u ogledalu), i tako da sva „začaranost" jeste samo ova pseudo-začaranost iz inverzivne rečenice: „U začarani pali su krug" *(Dolina pod kišom).* Pri tome je, najčešće, inverzija ostvarena razdvajanjem noseće reči i njenoga atributivnog pratioca, i to tako što se atributivno, kao sekundarno, ističe u prvi plan, a ono bitno odlaže, tako da je inverzivna rečenica u stvari odlaganje bitnog, ali odlaganje kojim se, u stvari, to bitno ističe, u tome smislu što se sve *vraća* tome bitnom, savlađujući inverziju kao posuvraćenost, kao odstupanje od „normalnog". Inverzija je prividno odstupanje od „normalnog", u znaku ovoga njegovoga odlaganja koje (upravo zato što je samo odlaganje, i ništa više) *ističe* njegovu neumitnost. Inverzijom se, uvek, vraćamo tamo gde smo bili: luk, koji tvori inverzija, jeste luk ovoga uzaludnog (unapred na neuspeh osuđenog) odmetništva od postojećeg reda i poretka stvari: luk kojim se vraćamo u taj red i poredak, sa svešću da ga stvarno nismo ni napustili. Ona *pauza,* napadno naglašena na kraju inverzivne rečenice (pauza, kakve nema u standardnoj rečenici), jeste od snage (neumitnosti) tog uspostavljanja onoga što je odlagano, toga vraćanja onome od čega se uzalud odmetalo: ako inverzija, odstupanjem od standarda, budi izvesnu melodioznost u rečenici, ta melodioznost (to pevanje, koja je uvek u odstupanju od nepevajućeg standarda) završava se ovom naglašenom pauzom, na kraju rečenice, pauzom kojom odjekuje sâm poraz ove nemoćne pobune. Sa inverzivne rečenice veoma teško se prelazi na novu rečenicu; ta teškoća je od ovoga osvešćivanja u poraz. Ta uzaludnost pobune, u ovakvoj inverziji, opseda svest, i ona se, zbog toga, utoliko više iskazuje kao izveštačena, ukoliko je bezizglednije nemirenje sa njom. To je onaj *manir* (kao lažna pobuna: kao lažni govor): »da

mogućno samopodvrgavanje govornoj frazi kao »istoj čaši«, kao sistemu standarda i norme obezličavajuće-otuđujućeg jezika. Demokratizam, koji bi tu negde tražio svoj izraz, imao bi da bude upravo u ovom prihvatanju govora »svih«, ili prihvatanju govora »zajedničke čaše«, ali on je samo prost privid, onako kako je i sâm govor ovog krajnje standardizovanog i obezličavajuće-otuđujućeg normatizovanog jezika prividan govor: posvećivanje ovom jeziku, u skrušenom saobražavanju njegovoj volji, jeste ovde posvećivanje standardu i normi, ili posvećivanje otuđujuće-obezličavajućem jeziku sveta otuđenja. Svest o tome, — kao o svetu otuđenja, — do koje je ovde pokušala »begunica« Desanka Maksimović da dođe, završava na ravni strogo racionalnoj, i površinskoj: na ravni motiva, teme, dok se, u stvari, *utapa* u ovaj jezik standardno-obezličavajuće forme i rastače u njemu. Ako ovde postoji sukob između Desanke Maksimović i sveta, taj sukob ne samo što se ne produžava između nje i jezika

zvezde su zlatne ptice / pod njim spavale granjem« *(Vez; Nove pesme)*, kada se uobičajeni (vladajući) sintaksički model: »Bojim se da je dublje nego u moru« potiskuje izobličavanjem koje će dati stih, u pesmi *Silazite polako* (u knjizi *Nemam više vremena)*: »Bojim se da je nego u moru dublje«. Ovo *»da je nego«*, u svoj svojoj nemogućnosti, jeste stvar te *izveštačnosti, kao rđave savesti ove lažne pobune* pukom inverzijom u okviru vladajućeg reda i poretka, kao *površine*, koja je u površnosti (prividnosti) te pobune: kao što melodijsko artikulisanje standardne fraze, posredstvom ove inverzije, jeste neznatno-površinsko, a ne i dubinsko, u njenome jezgru, tamo gde se stvara ta fraza, tako je i otpadništvo od postojećeg reda i poretka sveta, koji se iskazuje, i reprodukuje, tom frazom, isključivo na površini. Inverzija nije preobražaj, nego simulacija preobražaja, a sve izveštačenosti, na koje je ona osuđena, u ekstremnim svojim trenucima (koji su trenuci ove njene rđave savesti?), upravo su fatalnost ove simulacije. — [Ovo pribegavanje inverziji retko je u poeziji početkom veka; »beogradski stil« parnasizma i idejnog simbolizma ne zna za inverziju, jer ne zna za pokušaj odlaganja bitnog: on je težio što bržoj i što preglednijoj vezi između subjekta i objekta u rečenici, onako kako je građanstvo ovoga stila težilo što bržoj, i što efikasnijoj, vezi subjekta i objekta u svetu: što bržem trijumfu subjekta. Inverzija kao da je poreklom iz romantizma, pa se zbog toga i javlja uvek u trenucima izvesne romantičarske poetizacije pojedinih pesnika, kao u govoru Danice Marković, prve žene-pesnika nove epohe, koja je, inače, pokušavala da bude pesnikinja skerlićevskog »bezobzirnog egoizma«: »I u pesme milopoju« *(Nisam znala šta to znači)*, »U ovom ludom sa prirodom boju« *(Pesma o alhemijskom pokušaju)*, »Duši lepote san si ostvarila« *(Maštа*, — v. sve u njenoj knjizi *Trenuci i raspoloženja*, Beograd, 1928), iako u njenome govoru toga ima neuporedivo manje nego u govoru Desanke Maksimović. Mogućno je da je Desanka Maksimović, pokušavajući da reši svoj problem Žene-pesnika, upravo u stihovima Danice Marković našla obrazac i podsticaj za ovu inverziju, kojom se kazuje sama njena suština, i bez koje je njen stil nezamisliv.

tog sveta (jezika kojim se taj svet produžava, kojim on jeste ono što jeste), nego on u stvari i ne postoji: između Desanke Maksimović i postojećih formi postojećeg jezika, u ovo doba, ne postoji nikakva neusaglašenost, a najmanje ona koja bi vodila u protivurečje njegove volje i ovih formi. Desanka Maksimović koja »demokratski« govori utoliko što govori standardno-normativno, jeste Desanka Maksimović koja je krajnje *lojalna* volji standarda i norme: nema kod nje sukoba sa tom voljom, nikakvog podzemnog rada, nikakve protivurečnosti, tako karakteristične za pesnike najnovijeg vremena koji su, otvarajući se frazi svakodnevnog govora, činili to u krajnje prividnoj vernosti toj frazi, i sa »pritvorstvom«: koristeći tu postojeću frazu postojećeg sveta u stavu volje krajnje protivurečne i toj frazi i tom svetu, i u suštinskom sukobu sa tom frazom, govoreći njome ono što ona sama neće i ne može da kaže, kroz ironisanje i humor samo-ironisanja, serijama »nesporazuma« i »grešaka«, sistemom preneražavajućih *naglih pražnjenja* u preseku banalnog i nebanalnog, koje je isto toliko humorno-ironično koliko je, u svojoj osnovi (ali u onoj duboko skrivenoj i protivurečno izražavanoj), i duboko tragično. Ako u poeziji Desanke Maksimović ovoga vremena (ali sve i do dana današnjeg) nema ni preneraženja ni humora (koji je uvek neumitno preneražavajući), i to ni za ciglo trunku više nego u njenoj ranijoj poeziji ptica, insekata i boga koji nas udarcima gura u blaženstvo skrušenosti, to je zato što nema ni za trunku više protivurečnosti (bez koje nema ni suštastvene egzistencijalne tragike ni suštastveno-oslobađajuće komike). Ovaj svet obespravljenih, u doba *Putnika treće klase*, jeste svet šaputavo-pogruženih, rođački prisno jednih na druge upućenih u Noći pred veliku Apokalipsu: on ne zna za humor i ironiju, *za vatru*, ništa više, zaista, od ptica i insekata, ili monahinje ili šarenih slika na volovskim kolima što putuju kroz pejzaže Brankovine,[82] od pijace do groblja, od siromaštva do mitologije »zavičaja«, i kojoj je ta sirotinja »slovenski« gostoprimna (opljačkali smo je na gradskoj pijaci, ali će nas ona u selu dočekati »po slovenski«: široko raširenih ruku, u znak gostoprimstva — neće nas oterati kao ptice-izelice što su joj proždrle svu letinu, i to je njena »vrlina«). Desanka Maksimović stvarno pripada ovoj frazi u epohi *Putnika treće klase:* nikakve duševne ilegalnosti i nikakve razbijačke namere, nego *stalno sačuvana lojalnost* ovoj frazi, kao lojalnost razumu iskustva

[82] *Volovska kola, iz 1938; Pesnik i zavičaj.*

oličenog u njoj (i njome posvećenog) kao ne-iskustvo protivljenja i protivurečja, ili iskustvo bića pritisnutog sentimentalizmom teške i bezutešno spore narativnosti: nijedna rečenica neće se vezati u čvor, niti će između protivurečnih pojmova, kroz sudar, doći do potresa u svesti, putem ka novim vizijama. To nije fraza duha koji gori negacijom, nego fraza poricanja svake stihije: pred tom frazom, Desanka Maksimović je skrušena kao monahinja pred bogom koji je poništava. To je fraza koja obezličuje, utapajući u skrušenost izvan koje nema obezličenja. Ona sporo i neumitno otiče,[83] ali bez nade da igde utekne; ta fraza nikuda

[83] Tim više što je melodijska osnova njena u govoru brankovinskog (valjevskog) kraja Desanke Maksimović, što će doći posebno do izražaja posle knjiga *Zeleni vitez* i *Gozba na livadi* (određeno: od pesama napisanih *u umoru*, u žudnji za smirivanjem u zavičaju). Akcenti su pomno čuvani u ovoj rečenici, a posebno *dužine*, koje su veoma izražene i koje se naglašavaju inverzijama: inverzija, koja noseću reč ili osmišljavajući objekt radnje baca *na* kraj rečenice, kao da doprinosi ovom isticanju njenih akcenata i, posebno, dužina: najčešće je to reč u dativu, genitivu ili akuzativu, koja kao da, osuđena da »ponese« smisao svega dotle rečenog, — čitave mase rečenice, — sebe »raširuje« u prostoru do raspinjanja, produžavanjem dužina. Kada Desanka Maksimović napiše: »I nigde nema tako sumorne i sure / i preteće kao na nebu našem *oluje*« (u pesmi *Nebo u zavičaju*), odlažući reč *oluje* u kojoj je sav smisao rečenice, — najpre dvostrukim epitetom: »sumorne i preteće«, a zatim, posle cezure (koju takođe treba uračunati u vreme ovog odlaganja), i rečenicom »i preteće kao na nebu našem«, — onda ta smisaono osnovna reč, bačena na kraj, *kao da je pod težinom* svih reči pre nje izrečenih (i cezure, takođe): njena *zapremina* kao da tu mora da se »širi« da bi ona mogla *da izdrži* čitavu tu masu; u stvari, to je naknadno (posle zagovaranja i skretanja, stranputičnog) otkrivanje noseće reči smisla, — ili smisla osuđenog na jednu jedinu reč, — tako da *kao da se ta reč i sporije čita i sporije izgovara:* sva se pažnja usredsredila na nju, i pažnja duha i pažnja sluha. Duh je *zadržava* u sluhu: njena prirodna svojstva se ističu — to je dugouzlazni akcenat *oluje*, koji je osobito istaknut, ali to je i produženo *e*, koje zamire, u prigušenosti, ali se čuje. *Čitav jedan mali vek u jednoj jedinoj reči.*

Ali nije potrebna ni inverzija, da bi do ovoga došlo: ne može se tu govoriti brže, kao što se ni volovska kola u Brankovini ne mogu da kreću brže: sve je dato, i poznato, *i u poznatosti svojoj sporo. U zavičaju nema brzine, jer brzine nema u poznatosti: činilac nepoznatog jeste činilac ubrzanja.* Kada Desanka Maksimović *kaže* poznate svoje stihove, u *Krvavoj bajci (v. Pesnik i zavičaj):* »Bilo je to u nekoj zemlji seljaka / na brdovitom Balkanu«, onda se to ne može za njom ponoviti brzo: čitava rečenica, razbijena u ova dva stiha, — preko cezure kojoj sledi predlog »na« kao neki brdoviti izraštaj na tome istom Balkanu (ali blago-talasasti i koji se prelazi hodom usporenim, i u sigurnom ritmu duha koji je za sebe samog bog spor a dostižan), — ide ka muklosti poslednje reči »Balkanu«, koja *izuzetno traje.* To je jedno produženo trajanje, i u njemu kao nekakvo unutrašnje zapevanje, lelek ili, još tačnije, odjek poslednjih slogova leleka, što se vuče preko brda, kao da bi da bude beskonačan: sve senke se produžuju, na tom Balkanu, i svi akcenti i dužine. I Rade Drainac, pesnik upravo suprotnog mentaliteta ovom Desanke Maksimović, kada je objavljivao sebe kako

neće stići: nema mora za reku ove fraze koja je »čisto« nezavršivo oticanje, — nema mogućnosti za sintezu, jer nema mogućnosti za negaciju: tu je reč Desanke Maksimović izgubila čak i ono prigušeno, duboko prikriveno ali na mahove naslućeno plamsanje iz ranije njene lirike (kao u stihu: *»Gledaju ljudi smrt, i jedu jesenje voće«*,[84] — koji je čitavo jedno malo i munjevito obasjanje, retko u poeziji tridesetih godina, — ili makar samo u ponekom izrazu, kao što je izraz dubinskog iskustva, zaista: *»kiše su sve starije«*).[85] U ovo doba svog pokušaja suočavanja sa »velikim stradanjima sveta«, ona ne zna za stradanje ni jedne jedine sintaksičke i gramatičke forme ove fraze, i ni za jedno jedino zatamnjenje: ako je ona tu »devojka« *(begunica)* koja je na putu kroz cvetna polja, ka bogu (onome čiju dobrotu može da potvrdi cveće, ali ne i čovek), srela zapaljeni tenk, i u njemu izbezumljenog vozara koji nikuda ne može pobeći, jer ga svuda čeka vatra (sav svet gori),[86] ta vatra mogla je da spaljuje sva

se umoran, kao Rudin, vraća u zavičaj, naglašeno je usporavao ritam svoje rečenice, — ali nije došao do obnove ovakvih dužina kao Desanka Maksimović. (To je, možda, i Drainčev toplički kraj, čiji *stakato* je oštriji i brži.) Brankovina, kao zavičaj Desanke Maksimović, jeste autentičnije u melodici rečenice i reči nego u slikama (a pogotovo više nego u ideološkom naboju) »zavičajne« poezije ove pesnikinje: čak, *taj melodijski »zavičaj« kao da je utoliko neumitniji ukoliko je stvarno viđenje stvarnog zavičaja manje moguće, odnosno ukoliko je konzervatizam, zaveren kultu seljačke patrijarhalnosti, neporečnije protivurečan živoj istini zavičaja: ta idealisana seljačka patrijarhalnost ne može se videti; ali, utoliko više ona se daje sluhu, ona se povlači u nevidljivi svet zvuka.* Konzervatizam ovog, idealizovanog patrijarhalizma, uvek »vuče« unatrag, u naglašene akcente i pomno sačuvane dužine, nalazeći u njima neku vrstu svoje najmanje problematične istine: epohe najduže preživljavaju zvukom. (To, što je Vinaver još 1923, u članku *Jezične mogućnosti*, tražio ubrzanja, da bi kasnije na promenama melodije svakodnevnog govora zasnovao čitave svoje vizije jezika, bilo je isto toliko iz žudnje za novom, urbanom, kulturom kao za kulturom brzine, — brzog življenja i brze reakcije, — koliko i iz želje za preobražavalačko-dinamičkom groznicom, koja bi imala da sadrži i polet i treperenja epohe rendgenskih zraka i intuicionizam Bergsonov. Desanka Maksimović je znala za laka kolebanja, ritmička, u prve dve svoje knjige; kasnije, međutim, ona će ići ka sve većoj usporenosti, i to upravo po moranju svoje »zavičajne«, konzervativno-patrijarhalističke mitologije: moguće je sluhom, po akcentu i dužini, jasno i sigurno razlikovati duhovna i moralna usmerenja. — Možda u poeziji do 1941. ne postoji poezija izrazitijih akcenata i naglašenijih dužina od njene; posle 1941. to će biti samo poezija Branka Ćopića i Skendera Kulenovića, pesnika izvanredno različitih, i koji se ne mogu poreditи po snazi i značaju, ali bliskih po ovom naglašenom čuvanju i negovanju akcenta i dužine.)

[84] U pesmi *Šetnja kroz grob*, u knjizi *Zeleni vitez*.

[85] *Pisma iz šume, III;* u istoj knjizi.

[86] U pesmi *Poludeli vozar tenka (Srpski književni glasnik*, 1941, LXII, 6),

polja i sve ljude ovoga sveta, ali samo ne ovu svevlasnu idiomatsku frazu. Nema u toj frazi vatre, i nema munjevitih obasjanja: ovde su se šanse za munjevita obasjanja (šanse za munju) nepovratno izgubile u močvarama raspričanosti vrlo prigušenog glasa, a ta raspričanost Desanke Maksimović, — pogruženo, i šapatom, bez prekida, kao među putnicima »treće klase«, — jeste metoda represivnosti paradoksalno uzdignuta do univerzalne metode »socijalizacije« ili obogovljena do metode »sveta« (učestvovanja u njemu). Represija, koja je u »intimističkoj« poeziji bila metoda lirizirajućeg preobražavanja žudnje u čežnju i strepnju, ovde postaje vrhovni kategorički imperativ: ako ranije nije dozvoljavala šire i dublje zasnovanu sintezu, ona ovde upućuje na ovu raspričanost u kojoj se gubi i poslednja šansa za sintetičko-munjevito obasjanje. Mi se podajemo širokim, sporim ritmovima ove raspričanosti čijim jezikom govore svi, u iluziji da smo sposobni ovim bezličnim jezikom (jezikom obezličenja) da govorimo kao svako Ja, ali zato što u tom strogo normiranom i standardizovanom jeziku nema više ni jednog jedinog stvarnog Ja, što je to jezik svih jer je jezik obezličenosti: jezik norme kao bog koji poništava svaku volju, tako da je predavanje ovom jeziku utapanje volje i sopstvenog (i svakog drugog) Ja u reke ove obezličavajuće raspričanosti, ovog svevlašća bezlične fraze kojom se sopstvena glad sopstvenog bića prikriva a ne iskazuje, sve pogruženijim šaptanjem, i samo-umanjivanjem, i tako da se u prividu povratka svetu (kao svetu drugih) produžava i, čak, produbljuje, svevlast represije.

Sve je pogruženo-setno: vagon treće klase, to je idila rođaka koji su siromašni, ali koji su *prisni* u tom siromaštvu. Svi su bliski, jer nema bogatstva, koje je mržnja i nepoverenje. Siromaštvo tu nije zlo rđavog sveta nego rođački-patrijarhalno, objedinjavajuće dobro čijim usporeno-uspavljujućim ritmovima mogu da se pišu mirni, jednoliko-uspavljujući stihovi u slavu rođaštva: demokratizam, koji je demonstrativno pokušavala da nađe Desanka Maksimović u ovo doba svoje »socijalne« lirike, kao pesnik koji hoće da *saučestvuje* sa bednima i nevoljnima,

nesumnjivo jednoj od najznačajnijih u knjizi *Pesnik i zavičaj:* »Gde god se krenem, moram umreti: / u svakom ubogom domu, / u svakom pepelu ima žara; / crkve i tamnice i izbe kraj puta / pune su vatara. / — / Ne smem u šumu, / u zasedi zapaljeni mesec čeka / . . . / Ne mogu ni u zemlju, / utroba joj je sva usijana, / čeka samo kap benzina da plane, / samo kap jednu pa da se otvori / u vulkane i rane«.

rastakao se u malovaroško-patrijarhalnom sentimentalizmu, onako kako je i njena proza koju je u ovo doba pisala završavala u sentimentalističkom kiču najneporečnije malograđanštine.[87] Sentimentalizam, kao udes represivnosti, ovde preplavljuje ljudska bića onako kako je, u ranijoj lirici, preplavljivao insekte i ptice: »prirodnost« ove fraze nije ništa veća od prirodnosti

[87] Ovo je nepogrešno uočio Veselin Masleša, u prikazu njene knjige pripovedaka *Kako oni žive (Nedeljne informativne novine,* 11. V 1935, pod pseudonimom *Mirb).* U toj kritici, koju inače decenijama uporno prećutkuju prikazivači Desanke Maksimović, — pa i oni koji bi želeli da govore u ime marksizma, — Masleša ukazuje na malograđansku suštinu sentimentalističke »socijalne« literature Desanke Maksimović: » . . . Ne kažemo, da ona ne vidi neke stvari i pojave, ali je jasno da sva njena ‚socijalnost' nosi izrazit pečat malograđanskog nazora, što je samo zanimljivo psihološki po nju i čitav jedan međutabor koji je ekonomski poljuljan, te time dezorijentisan. Knjiga *Kako oni žive* je interesantna, da se vidi kako sitno-građanski pjesnik pripovjedač propušta neka savremena zbivanja kroz svoju učaurenu psihu, a kad se uporedi sa pravim piscima masa, vidi se šta je lažna socijalna književnost. Ni kao građanski pripovjedač D. Maksimovićeva ne oblikuje ono što doživljava, sve je zahvaćeno sa površine i kao da se dešava na nekoj romantičnoj planeti. Ovo nju ne odaje kao književni talenat, a ukoliko ga ima, utopio se i zasadio u talog psihologije jedne malograđanke, koja rješava društvene nedaće i teškoće hrišćanskom samilošću i sentimentalnom dobrodušnošću ličnosti u vrhovima društva. Ako dobra tetka-nastavnica pokloni siromašnoj učenici dar, onda je sve gotovo, time je riješen položaj onih koji nemaju, tako izvodi zaključke D. Maksimović i nalazi izlaz u škakljivim problemima. Svaka priča, koja tretira neko socijalno pitanje, završava se tako u dobrom štimungu i moralu, sličnim onima L. K. Lazarevića; a društvena nepravda popravlja se nadoknadom pojedinca iz okoline, što sve objašnjava samo idejno siromaštvo pisca, čija dobrosrdačnost, u skladu sa ciljem neke trpeze dobrih matera, nosi stav sažaljevanja i psihologiju gospođe-članice nekog humanog udruženja. Istina, sve je ovo ukrašeno lijepim stilom i protkano finim poređenjima na pr.: ‚Na istoku je visila slika Franje Josifa dobrodušna i plava kao proletnje nebo' i slično. Ovo lično individualističko rješavanje ‚iz svoje glave' kao kroz prizmu milosrdne sestre u pričama D. Maksimovićeve, nije ništa drugo nego rješenje svoje bijedne i bolesne književne želje. Dosta je istaći njenu pripovjetku *Slatko je biti siromašan* pa da se ima cjelovita predstava, ne siromašnih koje opisuje, nego siromaštva talenta i duha, idejne golotinje Desanke Maksimović. Završavajući svoju knjigu, taman onako kako dolikuje njenom pogledu na svijet, pričom *Devet sinova* — kao devet Jugovića, ona sintetiše svoje književno stvaranje i prikuplja ga u nemoć i sterilnost iz koje nema kud. Na kraju ne zna šta bi sa glavnim junakom svoje priče, koji izrađa djecu, da budu na ‚opštu korist', a docnije ne može da im nađe posla, ponekad nezadovoljan, ali ostajući ipak bezazlena naivčina, pokoran, mireći se sa okolnostima, jer ‚tako je to eto', a naš pripovjedač ga ostavlja ‚da ruča, a posle ćemo o svemu razgovarati!' Da, ‚posle'! To je životna mudrost Desanke Maksimović, kao i svih onih koji ne mogu i ne žele da dadu jasan odgovor«.

prirode kao velikog rođačkog carstva u kome se rođaštvo iskazuje zatomljavanjem svake žudnje i svakog zla, u slavu svepobedne i sveujedinjavajuće »vrline« koja je opšte poznata i koja govori opštim (i uopštavajućim) jezikom obezvoljenja i obezličenja. Nema progovaranja žudnje, i nemirenja, i nema koncentracije, u časovima zastoja (pauze, beline) u ovom govoru, koji bi makar za stepen samo bili intenzivniji nego u ranijoj lirici prošaptane čežnje: psihologija razgovornog jezika ne trpi ni pauzu ni sažimanje u njoj, onako kako ne trpi stvarnu provalu bića: ona ne trpi metaforičko-sintetičke trenutke, i utoliko više zahteva čvrsto postavljenu ideju (motiv) pesme: oko te ideje pesma ima *da se organizuje*, i to tako što je ta ideja, često (iako ne uvek), došla do svog nosećeg stiha koji će se, kao refren, lajtmotivski, ponavljati kroz pesmu: retorika razgovornog jezika, lišena mogućnosti sažimanja (osim u sasvim retkim i brzo prolaznim trenucima), spasava se od rasturanja rukovodnom, nosećom idejom (motivom), koja zahteva ovaj refren kao *okosnicu* oko koje se razvija, ili kao jemstvo svog usmerenja. Refren je, u arhitekturi pesme Desanke Maksimović, gotovo nezamenljivo jemstvo *statičkog momenta*, tako da je pesma najčešće utvrđivanje ovog momenta nenaglašeno-bojažljivim iskušavanjem ravnoteže, asocijacijama koje su, međutim, određene ovim motivom, i koje se zato njemu neprestano vraćaju, kao magijski opsednute njime. Taj refren se na mahove javlja kao izraz i funkcija opsesivnog motiva, ali je on, ipak, češće *spoljašnja sila objedinjavanja*, nametnuta samom nemogućnošću trajnije i dublje *unutrašnje* koherencije. To je sila objedinjavanja koje je ugroženo u razgovornom jeziku, njeno nezaobilazno jemstvo, tako da je *poetska retorika razgovornog jezika Desanke Maksimović ova pretežno refrenska retorika*, ali čime se produbljuje i nemogućnost ma kakvog dubljeg otkrovenja: put koji će se proći, u obrazovanju pesme, poznat je unapred. Nikakvo iznenađenje neće se desiti.[88] Nema iznenađenja u razgovornom jeziku, onako

[88] Ovo je zakon i patriotske poezije koju je Desanka Maksimović pisala u vreme drugog svetskog rata, s tim što se to refrensko ponavljanje ovde javlja kao *funkcija svojevrsne mitske tragike:* u tragici naroda, ovo refrensko ponavljanje Desanke Maksimović je nosilac osećanja i ideje tragičnosti, kao u svojevrsnom herojskom ritualu. To je došlo do posebnog izražaja u pesmi *Krvava bajka* (možda jednoj od najpoznatijih pesama Desanke Maksimović), izgrađenoj na refrenskoj strofi »Bilo je to u nekoj zemlji seljaka / na brdovitom Balkanu, / umrla je mučeničkom smrću / četa đaka / u jednom danu«: obnavljanje ovog refrena je gotovo *obredno*, — nema obreda bez ponavljanja *istih* pokreta, kroz

kako u njemu nema progovaranja bića (iznenađenje je progovaranje bića u svetu prostog trajanja ili ne-bića). Njegova fraza ne samo što je lišena iznenađenja, nego je i *iskovana protiv iznenađenja:* to je fraza iskustva, zatvorenog u prvobitno-empiristički zdravo-razumski sistem, koje je anti-iznenađenje, svođenje nepoznatog na poznato, novog na staro i ličnog na opšte, fraza obezličenja vrhovne represivnosti koja zahteva *apsolutnu jasnost* svakoga trenutka. Ne sme biti nikakvog izuzimanja: nikakve nejasnosti. Nejasnost nije više samo greh konkretno-egzistencijalnog, kao u devojačkom, lako-zanetom, proletnjem intimizmu Desanke Maksimović, nego je to greh izuzimanja iz opšteg (jasnog) standarda opšteg (jasnog) iskustva: *sve mora da bude na okupu, svakog trenutka.*

Ne sme biti čak ni pokušaja bekstva u polje, kao ranije. Duh represije, ovim svojim obogovljenjem kojim se preobražava od duha intimističke poezije u duh kategoričnog imperativa vrhunske

varijacije. *Obred je variranje istog, udaljavanjem od njega i vraćanjem njemu.* (U sasvim drugačijoj ritmičkoj intonaciji i drugačijem stavu to je isto naslutio Milutin Bojić, u *Plavoj grobnici*, zasnovanoj na variranjima refrena: »Stojte, galije carske«.) Desanka Maksimović je potpuno svesna ove tehnike vraćanja istom, kao nerazlučne od magije obrednosti: u stavu pripovedača koji priča bajku, dok priča jezivu istinu pokolja kragujevačke dece, — na koji način se produbljuje doživljaj zaprepašćujućeg, bajkovito »neverovatnog« fašističkog zločina, — ona upravo, u intervalima između ponavljanja nosećeg refrena, ističe i samu reč i pojam *istog.* Pesma je upravo posvećena tom utvrđivanju istovetnosti: »*Iste* su godine / svi bili rođeni, / *isto* su im tekli školski dani, / na *iste* svečanosti / zajedno su vođeni, / od *istih* bolesti svi pelcovani, / i svi umrli u *istom danu*«. Reč *isto* ponavlja se u pesmi deset puta, između *istih* stihova refrena, ulivajući se u njih, i produbljujući senzaciju *jednog* (jedinstva), u tragičnosti doživljaja, i to čak formalno: završni stih refrenske strofe »u jednom danu« preobražava se u četvrtoj strofi (pretposlednjoj) u stih »*u istom danu*«. U toj strofi je izmenjen i stih »umrla je mučeničkom smrću« u stih »umrla je *junačkom* smrću«: ovom putu preobražaja mučeništva u junaštvo odgovara ova zamena *jednog* u *isto:* junaštvo je objedinjavajuće i poistovećujuće i objedinjavajuće-uzvišujuće: put ka *uznošenju vodi* kroz otkriće *jednog* (u smrti), do poistovećenja ili apsolutnog jedinstva koje je neizmenljiva pretpostavka uzvišenog i uznošenja. — Isto je, iako sa manjom snagom ritualnog zamaha, i u nekim drugim pesmama Desanke Maksimović ove vrste, sve i kada moment istog nije ovako neposredno iskazan, kao u *Krvavoj bajci*, nego je nerazvijen ali sadržan, kao mogućnost, u osnovnoj sintaksičkoj formi, kao u pesmi *Srbija je velika tajna* (ili: *Spomen na ustanak; Pesnik i zavičaj*), u kojoj se osnovni motiv Srbije kao tajne sugeriše neprestanim ponavljanjem izraza »ne zna« (»Ne zna dan šta noć kuva / . . . / ne zna grm šta susedni grm sanja«), ili izrazima »ko zna« i »ko će znati«. Tu ima manje obredne patetičnosti nego u pesmi *Krvava bajka*, ali zato i manje tajne: ponavljanje nije ovde obredno opravdano, — ne dolazi do misterije obreda, kroz ponavljanje, koja

i sveobjedinjavajuće moralnosti, ne dozvoljava čak ni ljubav za cvet i za rosu i za zvezde na koje je, u doba intimizma, gotovo isključivo upućivao: on sada čak sudi ovoj ljubavi kao amoralnoj i protiv-moralnoj, onako kako sudi i duhu lepote kao duhu same izdaje, ma koje i ma kakvo bilo cveće te lepote. To je poziv na vernost ljudskosti (a ne cveću), koja bi imala da bude ljudskost bez cveća (i utoliko ljudskija ukoliko je dalje od cveća i zvezda, od »prirode«). Najčudovišnija inverzija, do koje ovde dolazi (i od koje nije mogla biti pošteđena ni Desanka Maksimović), jeste *inverzija kojom se imperativ nečovečnog i protivčovečnog samo-potiskivanja uzima za imperativ vrhovne čovečnosti:* Desanka Maksimović, za koju je »priroda« bila van-istorijski (i van-čovečanski) svet, kada piše, u pesmi *Pismo:*[89]

Oprosti, opet ću pisati o granju.
Trebalo bi govoriti o čemu drugom

se u *Krvavoj bajci* antitetički, i kao u njenom podzemlju, suprotstavlja *tonu bajke* (saobraznom, opet, samom *predmetu* pesme o smrti dece-đaka, koji svojom jezovitošću protivurečnom tonu bajke, i poetski dejstvujućem upravo zato, daje *Krvavoj bajci* nesumnjiv značaj.) To je, prosto, *tajna kao motiv a ne kao senzacija pesme,* s tim što je taj motiv odviše napadno organizovan oko centralne strukture, jasno istaknute i protivurečne dubljoj senzaciji tajne. Srbija kao tajna je ovde objekt pesme, a ne njen subjekt: to je slog odviše prečišćen i struktura njegova odviše istaknuta (iskustvo *književne* pismenosti, kao spretnosti organizacije, ovome doprinosi), da bi došlo i do senzacije tajanstva. Pesma *Srbija je velika tajna* ostaje izvan dubinske tajne, u oblasti spretnog ali i doživljajno izvornog artikulisanja postavljenog motiva: to su, sa stihovima *Krvave bajke* i *Pesme o porobljenom hlebu* (najmaštovitije pesme Desanke Maksimović iz doba drugog svetskog rata; takođe u knjizi *Pesnik i zavičaj),* svakako među najznačajnijim stihovima ratne epohe. Refren je tu došao do mitski-tragičnog opravdanja. (U *Pesmi o porobljenom hlebu* refrenske su samo uvodne reči početnog stiha svake strofe: »Taj hleb . . .«, ali je to dovoljno da dođe do refrenske patetike kao do patetike čovečanstva zarobljenog u bezizlaz neke noćne, tamne ukletosti: »Taj hleb se u ropstvu žeo, / skriveno od sunčevog lica, / i po tami mora da se seje; / taj hleb je u ropstvu zreo. / Oko hlebarnica / tama i jeza veje. / — / Taj hleb se mora mleti / na mračnoj ponoćnoj vodi, / u mlinu punom pauka; / taj hleb je rastao i zreo / kraj suza i jauka. / . . . / Taj hleb se otima i krade; / taj ropski hleb se mora / u brzom zalogaju / jesti pri zvezda sjaju; / taj hleb se sumorno jede / bez smeha i razgovora«. Simbolika je u potpunom saglasju sa tamom ove ukobljenosti: autentično oživljena simbolika folklorne noći; pojedine vizije, u stihovima tvrdim i tamnim kao ropski hleb, jedinstvene su u čitavoj srpskoj poeziji, a valjda u prvom redu vizija što se sluti na dnu stihova o hlebu koji se krišom jede, uz sjaj zvezda. Čovek koji jede hleb, krišom, pod zvezdama, veliko je otkriće Desanke Maksimović, verovatno poetski jače i dublje od otkrića *istog* u pesmi *Krvava bajka. Pesma o porobljenom hlebu* ne zaboravlja se.)

[89] *Pesnik i zavičaj*

u veku ratova, gladi i vrtloga luda;
a ja ću opet pominjati granje,
ne mogu da se otresem tih svetlih čuda,

jeste upravo ta Desanka Maksimović u čijem iskustvu je put u »prirodu«, — u ta »svetla čuda«, — put bekstva iz čovečanskog sveta, ali je ona i Desanka Maksimović ove epohe čudovišnog uzdizanja imperativa represivnosti, otuđivanja od sopstvenih nagona do načela jedino moguće i vrhovne moralnosti. To je mucanje, u strepnji od svoga greha, kao u pesmi *Zvezde:*[90] »Znam, teško ti pada, / okolo ljudi ginu, / a ja kao besposleni monah / u zvezdanu gledam visinu«, ali to je uvek ista potisnuta »čežnja, slična očajanju« koja traje kroz sve to:

i meni se danas čini dangubljenje
i kad sednem ljudski da ručam,
a kamoli na zeleno legnem busenje
i da gledam onesvešćenu sliku
u reci sunčanog obruča.

I meni se danas čine trice
i dečja zanovetanja,
dok mi se od umora koče krsta,
opevati livade i ptice,
i brinuti se za zvezde daleka kretanja.

Priznajem, sad nemam mnogo vremena
za rosu i lepotu jutarnjeg poja
. . .
Ali zato u meni potmula ima
čežnja, slična očajanju,
da napijem se opet snova i daljina,
kao strasni pušač duvanskog dima,
i pijanica crnog vina.

I slutim, kad prestane ovaj život pseći,
i dignem opet oči na bele oranice neba,
zagledam se u brda plava,
to biće pijanstvo koje ne doživljava
možda niko ni u sto godina.

[90] U istoj knjizi.

Najpre ću kao gušter celog jednog dana
ležati nema na vrelome stenju
i ničem ljudskom neću dati u se,
nijednoj tuzi, strasti ni mišljenju.

Diviću se životu kao praiskonska bića
kad su ležala ispod divovskoga granja,
pustiću oči da gledaju samo zbog gledanja,
kao prostodušne zenice čobana,
kao seljaci kad se dokopaju prazničnog dana.

(Pismo iz ropstva).[91] Ta pesma prigušenog unutrašnjeg lirizma (potpuno u melodijskom, ali i leksičkom, obrascu jednosmerno-jednoznačnog svakodnevnog opštenja, kroz koje, ipak, kao da se produžava grč zatomljenog bića), izvanredno je rečita. Stih: »i ničem ljudskom neću dati u se« nije ni najmanje slučajan. On nije nikakva stilistička omaška. On je potekao, po najdubljem moranju, iz osnovnog iskustva »prirode« kao vanljudskog prostora, ili iz iskustva bekstva u prirodu Desanke Maksimović kao bekstva iz čovečanskog sveta, onoga u kome živi »praiskonsko biće« čija *praiskon* je, međutim, praiskon van-vremena, pa i pre-vremena, gladi za punoćom svejedinstva bića i sveta, ali gladi koja zahteva samoponištenje (samozaborav) čovečanskog (»ljudskog«), na putu ka sjedinjenju sa ovom van-čovečanskom prirodom. Ali taj stih »i ničem ljudskom neću dati u se« potekao je iz represivnosti uzdignute do suštine i načela apsolutne moralnosti: ne samo što priroda počinje tamo gde prestaje »ljudsko«, nego je »ljudsko« protivno prirodi, pa je zato »neljudsko« (to je *podzemna* misao ove pesme) »kao gušter celog jednog dana / ležati nema na vrelome stenju« i diviti se životu »kao praiskonska bića«. Sve »praiskonsko« u čoveku je »ne-ljudsko«, a moralnost je u odbijanju ovog »praiskonskog bića«. Moralnost, paradoksalno, nije u oslobođavanju »praiskonskog« u ljudskom, i ljudskog u »praiskonskom«, nego je u potiskivanju svega »praiskonskog«, a tehnika ove moralnosti jeste tehnika ovoga potiskivanja, ali ona u kojoj ostaje, — i čak neprestano narasta, kao nezadrživa plima, — »čežnja, slična očajanju«. To je jedna *očajna čežnja* ove ljudskosti koja odbija svoje »praiskonstvo«, ovo samo-ništenje i samo-potiskivanje. Pri tome, izbor Desanke Maksimović u antitezi »ljudsko« — »praiskonsko« (»priroda« —

[91] *Pesnik i zavičaj*

»čovečansko«) promenio se ali u okviru ove antiteze: sama ta antiteza ostala je svevlasna. To je istovetno kao u njenom osećanju istine sveta kao proze a poezije kao iluzije, koje je ostalo njeno trajno osećanje: menjao se samo stav Desanke Maksimović u okviru antiteze svet (proza) — poezija (iluzija). Ako je, u epohi pre pokušaja svoje »socijalne« poezije, Desanka Maksimović u okviru ove antiteze tražila liriku bekstvom od »ljudskog« ka »praiskonskom« (linijom potiskivanja »ljudskog«), u samoj epohi ove lirike ona je bežala, u očajanju, od »praiskonskog« ka »ljudskom«. Antiteza »ljudsko« — »praiskonsko« ostala je svevlasna, krug iz koga nema izlaska, i u kome se mogu samo menjati stavovi, ali tako da su to prividne, površinske a ne bitne promene, jer *promena stava ne znači i promenu same antiteze:* otuda je i bilo moguće da se ova pesnikinja, posle svojih poema u traženju sroka i sloga socijalističkog realizma kao sroka i sloga neiscrpnog graditeljskog vitalizma, objavi (u času kada je već uveliko, i konačno, bilo završeno s idealima socijalističkog realizma) ne samo ponovo kao pesnik »prirode«, nego i kao pesnik koji prisustvuje svojoj sopstvenoj agoniji jer prisutvuje rađanju (i u njenom »zavičaju«) mašinske civilizacije. Sačuvana antiteza »ljudsko« — »neljudsko« omogućila je, i ovde, laku promenu stava: ovde se ona objavila u antitezi čovek — mašina, odnosno u antitezi pesnik — mašina: kao što nije postojalo jedinstvo protivurečnog totaliteta *dobra zla* (i zla dobra), tako ne postoji dinamizam protivurečnog totaliteta čovek—mašina, nego postoji *ili* čovek (bez mašine) *ili* mašina (bez čoveka). To nije samo strepnja pred mašinom, koja će Desanki Maksimović diktirati, pod opsesivnim motivom: »Na svetu uskoro neće biti pešaka«, stihove »Pešačiće još samo jaguari«, ili: »vetar će bos samo juriti po vatru«,[92] ili stihove žaljenja što umiru »snovi« i »bajke« u svetu savršene racionalnosti:

kome na svetu
da se tužim što će se stajati kraj groba
s mislima kao u hemijskom kabinetu?

Da li vama što nam se pred razdanje
u nemirne snove vraćate,

[92] U pesmi *Pešaci*, u knjizi *Govori tiho.*

vama koji ste sve zaboravili,
a gledate nas kao da sve znate,
da li vama prvim susedima jave
. . .

Da li tebi, budući naučniče,
što ćeš operisati snove i zagonetke
i otvarati nožem nedra priče,
skidati krila leptirici čuda;
da li tebi koji ćeš mirnije no plevu
razvejati poslednju šačicu zabluda?

Kome da se tužim što nestaju bajke?
Da li tebi, rođena iz inkubatora,
buduća pesnikinjo, čukununučice,
što nećeš znati da zore
svadbeni let su vodenog cveta,
što ćeš svesti rosu na formulu vode,
i nebo julsko na formulu vazduha,
što nećeš znati da su mesečine
sestre sa reke zelenoga duha?

(Kome da se tužim).[93] Tu negde začeo se i užas koji je u Zeničkoj železari doživela ova pesnikinja, dosledno svom neiskorenljivom malovaroško-patrijarhalnom konzervatizmu, kao užas apokalipse njenog zavičajnog sveta »drvene ralice«, očajavajući nad starim kovačem sa druma brankovinskog pred »mamutovom kovačnicom«,[94] i žaleći za seoskim dimnjacima (pod Kumovskom Slamom) umesto kojih niču dimnjaci fabrički:[95] *pakao* koji se

[93] U zbirci *Zarobljenik snova*, u ciklusu *Zarobljenik snova u zeničkoj železari:* »Kovaču stari sa druma brankovinskog, / nakovnje svoje i čekiće baci, / preko kolena blistavu prelomi kosu — / železni mamut kuje polutare / i kao prut savija zemljinu osu / i železna sunca u svom kotlu kali« *(Bajka o kovaču).*

[94] »Kliču dimnjaci fabrički kao regruti — / a meni da je još jedanput sesti / pod dimnjaka seoskih čađava grotla, / gledati kroz njih virove nebeskih voda, / i oblak što kipi kao mleko iz kotla« *(Kumova slama u dimnjaku; Zarobljenik snova).*

[95] U ovome Desanka Maksimović deli sudbinu mnogih balkanskih pesnika tog vremena. Ruža Jojić-Mićić, u članku *Zanemarena lirika (Južni pregled,* 1936, X, 8—9), ukazuje na pesmu bugarske pesnikinje Lize Bagrjane *S.O.S.*, u prevodu R. V. Živadinovića: »U ovom veku betona, mašina i radija, / glavolomnih rušenja i ludih traženja, / haosa i neizbistrenog Sutra, / i u ovoj zemlji — pragu između istoka i zapada / kovitlacu ratova i beda, — / gde ljudi žive za pedalj zemlje i koru hleba, / šta je naša nekorisna lirika, braćo moja?« Ona zaključuje svoj pogled na »zanemarenu« liriku citatom iz Pola Valerija: »Mi smo živeli nekoliko godina potpuno apsurdnih sa stanovišta duha . . . Ono što pada u oči danas, jeste slabost inteligencije. Ljudi poznaju gomilu stvari, oni imaju više ili manje svetlosti za sve, ali ne razumeju ništa. Književnost? Neće se više čitati. Slušaće se. Pustošenja radija su bezbrojna; što se tiče ludosti bioskopa da o tome i ne govorimo«. Samo, duh koji progovara kroz Desanku Maksimović (i Bagrjanu) nije valerijevski duh »čiste« inteligencije koji se našao u epohi mašinske civilizacije, nego duh mitologije o balkanstvu koje bi imalo da bude pesmotvorno (»duševno«), u svojoj primitivnosti, kao čista antiteza civilizaciji, koja je i anti-poetski racionalizam i razaračka svemoć.

Zavičaj Desanke Maksimović je *zavičaj seljaka:* on je utonuo u siromaštvo, ali je idealizovano ozaren nepregorelom patrijarhalnošću; zbog toga je Desanka Maksimović agresiju fašističkog imperijalizma doživela i kao agresiju obezljuđene (bezdušne) civilizacije na prostodušno-siromašku zemlju seljaka na Balkanu, sve do antiteze Civilizacija—Balkan (seljački): na putu ka refrenskim stihovima *Krvave bajke:* »Bilo je to u nekoj zemlji seljaka / na brdovitom Balkanu« ona je napisala, između ostalog, i pesmu *Civilizacija* (v. u zbirci *Pesnik i žavičaj),* očito nadahnutu dubokim očajanjem zbog civilizacije ratova i razaranja: »Vratimo se, vratimo u dane / kada smo znali samo / za drvene igle i ralice. / — / Vratimo se u dane mračne i jadne / kad smo se klali zubima, / jer ni u najljućem prašumskom boju, / ni u svim osvetama grubima, / ni jato božjih duša / nije moglo da padne. / — / Žar je trebalo da se za pokolje / ovoliki izumi načine? / Vratimo se u doba krvne osvete, / zasede i otimačine; / srušimo nauke i umetnosti / takozvane svete dveri; / pa koljimo se, koljimo zubima, / biće nam slađe, / jer smo zveri«. To je ironisanje i samo-ironisanje u očajanju, koje izgovara ovo »Vratimo se«, ali to je i sami duh ovoga »Vratimo se«, duh koji će, u pesmi *Osvajači,* — koja kao da je pisana potpuno u stilu *anti-nemstva* Ilje Erenburga (sve predstave nemačke nacije ovde su bukvalno iz Erenburgovih članaka), — doći do patetičnog završetka: »I kad mislim na njinu viku, / na njine lule, pivo, decu, žene, / na dobroćudno lice im domaće, / voćke kraj puta zasađene, / ruke čiste kao od zlata, / dođe mi da vičem iz sveg grla: / živeli narodi prljavih nokata, / a srca čista; / živeli narodi što kod svoje kuće psuju iz glasa, / a boje se na senku pravde da stanu; / živeli narodi čije žene nose / oružje iza pasa; / čija deca pupava hode; / živeli narodi čije opšte lice / blagom svetlošću blista!« U samom korenu ove patetike, koju će razbuktati imperijalna razaranja po Balkanu, jeste konzervativna idealizacija Balkana kao zemlje siromaštva i, u njemu, sačuvane čovečnosti, ona koja će u pesmi *Balkanac* (iz 1940), polemički intoniranoj protiv osvajačke civilizacije, da potraži formulu duše i sveta »varvarina sa Balkana«. Balkan je, protivno svetu civilizacije (zapadno-evropske), svet gostoprimstva, otvorenosti a ne sumnje: »Vi prvo ispitujete i sumnjate, / daleki ste i od rođenih sinova / . . . / A kod nas su još stari običaji grubi: / mi puštamo svakoga pod svoje sleme, / kod nas se još i s namernikom ljubi / . . . / kod nas svaki čovek ima / čitavo pleme / prijatelja i rodbine«; svet civilizacije je svet »sprava i mašina«, proračuna i izuma koji su »za divljenje«, — »a mi još imao starinske alate, / ali *sve je kod nas još zdravo / prirodno kao*

njoj tu priviđao, pred plamenim jezicima čelične jave, jeste apokaliptička vatra »strašnoga suda« što je već došao i što liže »plamenim jezicima«; to je sami smak sveta Desanke Maksimović u

kome je *zavičaj mogućan samo dok se po njemu ore drvenom ralicom* i u kome je, takođe, pesnik moguć jedino ako je mogućna iluzija:

glina: / i umiranje, i rađanje, i življenje. / ... / slobodno živimo / i *nekog prirodnog držimo se reda,* / slično ognju, vetru i vodi«. Balkan je idealna zemlja *prirodnosti i zdravlja,* zemlja u kojoj svaki čovek ima »čitavo pleme prijatelja i rodbine«: »Sve je kod nas zaista prosto: / obuću nosimo od svinjske kože, / puno je kod nas seljačkih / navika i stvari; / i kraljevski preci naši / doista su bili govedari«. *Seljaštvo* je srž ove prirodnosti i zdravlja: to je tipična »beseda romantičareva« ili građanska mitologija seljačkog *prirodnog i zdravog* života, — u nekim trenucima Desanka Maksimović je sasvim bliska ranom Veljku Petroviću (ili kasnijem Božidaru Kovačeviću): ima i ona pesmu posvećenu smireno-blaženom umiranju seljakovom, pod naslovom *Seljakova smrt,* — ali mitologija koja će biti jemstvo poražavajućeg preneraženja 1941: »Zar i vrline naroda prolaze i stare? / Zar više neće biti velikih dana? / O, čestiti seljaci brankovinski, / zar biste i vi dali sve za pare? / Zar i vi ne razlikujete više / čast od rakije i duvana?« — u pesmi *Beseda romantičareva.* — [Isti doživljaj i motiv zna i Veljko Petrović: izrazio ga je u pesmi *To nismo mi,* 1945 *(Stihovi,* Beograd, 1951). Mogućno je primetiti *isti nesporazum* plemensko-patrijarhalnog duha »svojte« sa živom istorijom i kod Veljka Petrovića i kod Desanke Maksimović: kao što je Veljko Petrović doživao ovu »svojtu« kao pleme, suprotstavljajući ga, pre prvog rata, istini sve dubljeg *klasnog* raslojavanja: »Gospodin, seljak, bogat i siroma', / u uspeh borbe verujte, — i dosta«, — u pesmi *Verujte prvo, Rodoljubive pesme,* Beograd 1912, — tako i Desanka Maksimović veruje, usred drugog svetskog rata, u istu jedinstvenu svojtu, ali ne nalazeći je nalazi samo nerazumevanje koje će se kolebati između stihovanja zabune: »Nekad smo svi znali jasno, / od najnepismenijeg seljaka / pa do gospode i dece njine, / šta je rodoljubivo i časno«, i stihova očajničke optužbe (koje se, uostalom, brzo odrekla, pevajući Srbiju kao tajnu: »Srpsko se stado malo / sve do poslednjeg runa / razbilo i ošugalo. / — / Postali smo zemlja / robova i potkazivača« — *U ropstvu).* — V. sve ovo u knjizi *Pesnik i zavičaj.]*

Pesme iz kasnijeg ciklusa *Zarobljenik snova u zeničkoj železari* su takođe »beseda romantičareva«, ali u agoniji romantizma kao u agoniji seljačkog Balkana ili zavičajne mitologije Desanke Maksimović: nosilac civilizacije tu nije osvajač nego subjekt koji se oslobađa (onaj koji ne pristaje više da ore ralicom u slavu »besede romantičareve« o prirodnosti i zdravlju), ali njegova volja nije i volja Desanke Maksimović. Poezija nije za nju osvajanje (ili oslobađanje) istine, nego ostaje isključivo mogućnost sanjarije ili iluzije, *bajka,* koja odoleva »formuli vazduha«, *tajna* koja je tipično romantičarski koncipovana, i u kojoj je jedino mogućna iluzija svejedinstva sveta u kome svaki čovek »ima čitavo pleme prijatelja i rodbine« i koji je rođački prisan i sa svojim kraljevima. Čak i već pomenuta pesma *Srbija je velika tajna,* inspirisana diverzantskim akcijama u Srbiji, početkom rata, i koja je, van svake sumnje, jedna od najznačajnijih pesama Desanke Maksimović ovog doba (»Srbija je velika tajna: / ne zna dan šta noć kuva, / niti noć šta zora rađa, / ne zna grm šta susedni grm sanja / niti ptica šta se događa / između granja. / — / Ne zna gušter šta puzi ispod kamenja, / niti kukuruza struk sluti / šta se u susednoj njivi sprema. / Svakoga časa sve se menja, / nijednog kuta ni lista nema / da nije tajna«), ipak kao da podrazumeva ovaj duh romantičarski: Srbija kojoj ovde peva Desanka Maksimović, — i autentičnim zamahom jezika i stiha, i autentičnom maštovitošću, — jeste tajna i

ako nema znanja »formule vode«, odnosno »formule« stvarnosti.[96] Biti pesnik znači biti iluzionista.

Ali zato on i ne može da bude duh učešća u izabiranju (duh izbora) u svetu, nego, — naprotiv, — duh odbijanja učešća i izabiranja: zato ova pesnikinja nije našla svoju najznačajniju poeziju pokušavajući da piše »angažovane« stihove (kao poeziju *učešća izborom),* nego je došla do najviših svojih poetskih trenutaka *upravo odbijajući svaki izbor u ime duha neučestvujuće (neizabirajuće) samilosti.* Nagon Samilosti je najviši i najpe-

jedinstvena u toj tajanstvenosti — Srbija kao neki veliki rod, kao jedinstveno pleme. To je *rođačko-plemenska Srbija romantizma,* beskrajno daleko od Srbije revolucije i kontrarevolucije. Patriotska lirika Desanke Maksimović je, u suštini, »beseda romantičareva«: u osnovnom njenom jezgru je mitologija Balkana kao »zemlje seljaka«.

[96] To je, u stvari, romantizam »srca«, koji u znanju vidi grob poezije (maštе) i pesnika. »Intimizam«, koji je odbijanje znanja u ime »srca«, i to na svakome nivou, od onoga neposredno-egzistencijalnog do »formule vode«, iskazuje se tu, neporečno, kao varijanta ovoga iscrpenoga romantizma »srca«. Ima tu, svakako, otpora pozitivizmu i scijentizmu tehnokratske epohe, ali taj otpor pada u ovaj sukob »mesečine«, kao sestre rečnog »zelenog duha«, sa »formulom vode«: znanje »formule vode« za Desanku Maksimović projicira se, u budućnosti, kao puko neznanje »da su / i mesečine sestre sa reke zelenog duha«: racionalno znanje jeste neznanje animističke mitologije, u romantičarskoj varijanti. To podseća na pseudo-mističara i pseudo-romantičara Petra Odavića, koji se nije samo grozio od impresionista i futurista, nego i od profesora fizike koji će, predajući spektralnu analizu, da govori »kako se našao i takav đidija koji je pronašao iz kakvih se elemenata Sunce sastoji, i govoreći im o Suncu, *pomislite samo, o Suncu,* govoriće im isključivo o gvožu, fosforu, uranijumu, natrijumu«, iako se zna »kako je sve to postojalo i pre no što su se rodili Njutn, Lavoazije, Laplas i Darvin, i kako sva ta otkrića ama baš ni malo ne tangiraju svet« *(Univerzitetska omladina; Eseji,* Beograd, 1925). Ali, dok on veruje kako ta otkrića »ne tangiraju svet«, Desanka Maksimović vidi u njima budući kraj čovečanskog sveta, kao kraj imaginacije, kao zli trijumf racionalnosti nad svakom romantikom, kao da u »formuli vode« nema romantike: nije li Stanislav Vinaver, erudita, matematičar i muzičar, pokušavao da dođe, još tridesetih godina, upravo do romantizma duha »formule vode«? V. Massuka, u jednom predavanju održanom preko Radio-Beograda (i koje je, u celini, objavljeno u knjizi *Desanka Maksimović, život praćen pesmom),* kaže da su, po Vinaverovom poznom priznanju Desanki Maksimović, on i ostali modernisti imali »neprijateljski stav prema tvorevinama Desanke Maksimović« zato što je on, Massuka, nju »lansirao i forsirao«. Međutim, od Massuke je fatalnija, ipak, »formula vode«: tamo gde će Desanka Maksimović da vidi kraj poezije, Vinaver je video njenu veliku budućnost, upućujući na »ogromna treperenja materije«, i na poeziju koja *tek tu* treba da se nađe, oslobođenjem od duha koji se materije plaši ili je prezire (v. *Uvod u »Čuvare sveta«,* iz 1926; *Čardak ni na nebu ni na zemlji,* Beograd, 1938).

smotvorniji njen nagon. Rat je razbuktao u njoj ovaj nagon, koji će se iskazati kroz nju žaljenjem čoveka osuđenog na uništavanje i samo-uništavanje,[97] ali ovoj Samilosti obrečena je ona još znatno ranije, samim svojim opredeljenjem Sestre čije je srce »milosti izvor« za sve unesrećene: »sebe svima prepričavajući«, ona će se objaviti kao ovaj izvor milosti ili milosrdnih reči što se uz rane privijaju, u pesmi *Priča o pesniku*:[98]

Srce mi je milosti izvor:
moje reči se uz rane privijaju
kao listovi lekovite biljke

(Žena),[99] ali ovi »listovi lekovite biljke« rastu iz žudnje za Samilošću koja, neumoljivo, *zahteva tuđu nesreću i tugu*, jer joj nema mesta u vremenu radosti i pokraj onoga kome »laka su jutra, / a uzglavlja vedra«:

Mene privlače oči nesrećnika
i čela samoubica
nesanicom ispijena.

Sa moga čita se lica
da sam deset puta sestra
pa jednom žena.

Ne bih mogla voleti bez tuge.

. . .

Ne bih mogla voleti bez tuge
ni radosnoga priviti na nedra.
Ne bih mogla pružiti ruku
onome kom laka su jutra,
a uzglavlja vedra.

Rođena sam da živim za drugog.
Preliva se samilost srca preko rubova.
Na dlanima mi piše da znaju da vidaju,
u očima da umeju da greju,
na usnama da gorčinu skidaju

(u istoj pesmi *Žena*). To je jedan od najviših trenutaka iskrenosti

[97] U pesmi *Žao mi je čoveka (Politika*, 1940, XXXVII, 11352); *Pesnik i zavičaj*.

[98] *Pesme* (1924).

[99] *Pesnik i zavičaj (Letopis Matice srpske*, 1939, CCCLII, 6).

Desanke Maksimović: trenutak samosagledavanja, a ne trenutak iskrenosti kao maske takozvane »intimne« lirike. To je *trenutak vrhunske samosvesti duha Samilosti*, ili trenutak vrhunske samosvesti Desanke Maksimović: biti apsolutno posvećen Samilosti znači biti posvećen tuđoj nesreći, živeti »za drugog« znači živeti za tuđu nesreću: Samilost može da hoće samo nesrećnog drugog. Ona može drugog da nađe samo u nesreći. Put duha Samilosti ka drugom jeste, zbog toga, put nesreće drugog; samilosna ljubav jeste ljubav u nesreći. *Za radosnog nema Samilosti. Radost i Samilost su nepomirljivi, kao vatra i voda, kao Eros i Sestra.* Samilost isključuje radosnog, ona je i gluva i slepa za radost; ako se ona može da javi samo u nesreći drugog, htenje Samilosti jeste, neizbežno, htenje te nesreće. Ruka, u Samilosti, pruža se samo onima koji su nesrećni; ali samim tim, Samilost koja nije iznuđena nesrećom, nego koja se hoće kao isključivi stav duše i duha, kao stav Sestre svih bića i stvorenja, — a po imperativu tipično represivne bolećivosti (koja je neizabranost, i odbijanje izbora), — jeste paradoksalna, ali neumitna, milost za nesreću i milost za tugu: svi smo mi, pod samilosnim pogledom ove pesnikinje, osuđeni na nesreću. To je Samilost koja nas osuđuje na nesreću. I ne rastače se tu samo naša radost, naša erotička sposobnost za uzimanje i ispunjavanje, nego se rastaču i naša lica. Raspadaju se razlike među nama, onako kako se raspada naša stvarnost koja je stvarnost ovih razlika: u načelu, ne može tu biti nikakvih razlika. Samilost uništava svako razlikovanje: ona je totalna, ali i *totalitarna:* dok šapuće reči razumevanja za sve nas, bez razlike (Samilost i razlika, to su isključujuće stvarnosti), u sveopštem razumevanju, ona nas apstrahuje. Ako Samilost priznaje razlike među nama, — one koje počivaju na izboru i »izabranosti«, ali koje i *osuđuju* na izabiranje i izbor, na razlikovanje, — ona ih priznaje onako kako ih priznaje i bog Desanke Maksimović: kao nezamenljivu mogućnost za uspostavljanje sopstvene sveobuhvatnosti ili apsolutnosti, koja je ne-izbor i anti-izbor, ali kojoj je (upravo zato) i potrebno ograničeno-izabrano, i izabirajuće-ograničavajuće, da bi, kao njegovo poricanje, iskazala svoju sveobuhvatnost: Samilost, kao svaka apsolutnost, podrazumeva ograničeno (izabrano, pojedinačno). Ona nije data, a još manje samodata: ona je neprestano prevazilaženje svega što jeste, kao stvarno, odnosno kao nedovoljno, izabirajuće-izabrano, i u tome ograničavajuće. Ona je apsolutno-bezgranična i nad-granična, izmirujuća, milost prema svemu i svačemu (i svakome) kao

nemilost prema ma kojoj izvornoj egzistencijalnosti koja je izabrano-izabirajuća, i u tome smislu ograničavajuća, ali bez koje ove uzvišavajuće Samilosti nema. Ona je, otuda, praštajuće razumevanje srcem, a ne umom, ili utapanje razumevanja u osećajnost što ide do bolećivosti koja se javlja kao vrhunska, suštinska dobrota, ali kojoj je jezgro čisto zlo uma. To je praštajuća dobrota, koja ide do hrišćanskog svečoveštva, ali ne manje, i uvek, i do odbijanja učestvovanja u svetu: ona je izuzimajuće-nadvišavajuće, samilosno dobro za sve jer je zlo ma kojeg izbora. Tu nema i ne može biti izbora; naprotiv, sve sledi, nezadrživo, otkrivanju ograničenosti izbora.

Svuda je svest o nedovoljnosti, o neizbežnoj zabludelosti, — svest o neizmenljivom udesu čovečanskog postojanja: osuđeni na izabiranje i na izbor isto koliko smo i izabrani, mi smo osuđeni na zabludu, koja ide do greha i nepravičnosti, ne manje nego što smo osuđeni da budemo tuđe žrtve. Mi smo žrtve svakojako: i svoga i tuđeg izbora, u svetu izabiranja. Mi nismo u istini, jer smo delimični kao naša želja i naša misao; i mi nismo pravi i pravedni, jer smo ograničeno-ograničavajući. Jedino što se tu hoće, to je *razumevanje* ove naše ograničenosti, koja je neizlečiva i zla, zbog čega je ovo praštanje uvek i suđenje nama: dok prašta, Samilost neprestano otkriva ograničenost i zabludelost na svakom koraku. Nema zakona dobra, ni u duhu ni u čoveku, — svaki zakon je ograničeno-ograničavajući, isključiv, i u tome smislu nepravedan; postoji samo *srce dobra,* kao govor samilosnog srca Sestre (ili, čak, velike Majke), koja se *uzdiže* nad svima nama, i čiji govor jeste govor dvostruko dvoličan: dok nam prašta naše ograničenosti i zablude, ona ih otkriva, tako da je molitva njena, za milost prema nama, istovremeno i denuncijacija svih mogućnih naših zabludelosti, i, gotovo, neke u nama neiskorenljive spremnosti na zlo. Nema zakona svetskog, i nema zakona do kojeg bi došao um (sve i kada bi bio nadahnut najplemenitijim željama i kada ne bi bio ograničen stvarnošću i istorijom), koji bi mogli da budu apsolutno dobri: etika je, ipak, jedan zakon, i jedan izbor, a samim tim ona je osuđena na nedovoljnost, to jemstvo sagrešenja pa i svakojakog nepočinstva. Samilost koja traži dobro za sve, nadstavljajući se tako svemu, i koja će odjeknuti i glasom Desanke Maksimović kao glasom neke »ogromne dobrote«,[100] ne samo što nije dobro egzistencije,

[100] »Uz ljubav za prirodu i čoveka, i dobrota je jedna od konstanti stvaralaštva Desanke Maksimović. U jednoj izjavi datoj Miloradu Stojoviću s pravom je rekla: ‚Moglo bi se zaključiti da je jedan od junaka mojih dela dobrota kao ljudska osobina'. Dobrotom je oduvek zračila njena lirika, ali je u punoj svojoj veličini procvetala u zbirci *Tražim pomilovanje.* (. . .) Ogromna dobrota, sposobnost opšteg razumevanja i želja za sveopštim praštanjem, predstavlja jednu od glavnih crta ne samo stvaralaštva Desanke Maksimović nego i njegove izuzetno velike popularnosti« (Dragan M. Jeremić, *Desanka Maksimović: pesnik celog života; Savremenik,* 1974, XXXIX, 6).

nego nije ni dobro *za* egzistenciju: u apsolutnoj, svepraštajućoj Samilosti, koja moli pomilovanje (praštanje) za sve, nema praštanja ni za jedan izbor i ni za jedan sud, bez kojih je autentično postojanje nemogućno. Ako je samilost humana time što polazi od svesti o ograničenosti humanosti (čovekovog suda i izbora), ona je, *kada se istavlja kao apsolutna ljubav i apsolutno praštanje,* nedvosmislena anti-humanost pod maskom svečovečanske ljubavi, jer je odbacivanje svakog suda i svakog izbora: humana (i humanizirajuća) svest o ograničenosti suda i izbora, apsolutizacijom pretvorena u Samilost kao anti-sud i anti-izbor, jeste suštinski anti-humana. To je ljubav za čoveka »uopšte« (kao za *ideju),* a ne za konkretnog čoveka, koji je konkretan sud i konkretan izbor. To je, u suštini, jedan izvanredno moćan nihilizam koji se hrani očajanjem i »razočaranjem«, ali u obličju apsolutne ljubavi: on nije neposredan (neposredno, otvoreno iskazan), nego posredan: Samilost pretpostavlja poricanje i najmanje, najrelativnije valjanosti ljudskog suda i suđenja, otkrivajući uvek u svakom sudu (izboru, stavu) njegovu nedovoljnost. Njena osnovna usmerenost je nadahnuta otkrivanjem nedovoljnosti (manjkavosti) čovečanskog suda, odnosno pogrešnosti i *zla* koje je neumitno tamo gde je nedovoljnost. Samilost pretpostavlja negaciju suda i suđenja. Isključiva svest Samilosti jeste svest o neumitnoj ograničenosti suda kao o neumitnom zlu. Ona je *sud sudu,* ali je zato protivurečna: *neprestano »izabiranje« suda suđenjem sudu.* Pri tome, ona je neizmenljivo vezana za konkretan sud i izbor: ne postoji dobro Samilosti *po sebi,* jer Samilost odbija dobro onako kako odbija sud ili izbor. Ona je pokušaj izabiranja neizabiranja, utopijski pokušaj koji se u stvarnosti iskazuje, međutim, samo negacijom konkretnog izbora. Samilost nema svoju formu ni svoju svest. Vezana za konkretni sud koji odbacuje kao zlo ograničenosti, ona je pokušaj apsolutnosti u kojoj prestaje sud, ali i svest (kao svest suđenja): ona je negacija svesti, provala osećajnosti, okrenutost bezgranično-iracionalnom: otuda ona ne može da dođe do

sopstvene ideje i sopstvene forme. Ona odbacuje racionalnost, onako kako odbacuje sud, u nastojanju da dođe do apsolutnog neznanja ili apsolutne bezazlenosti; dozivanje Samilosti je zato i dozivanje vrhovnog neznanja ili vrhovne bezazlenosti: »Verujem u radost praštanja, / verujem u bezazlenost ljudi, zmija i zveri«.[101] Može se apsolutno praštati samo u apsolutnom neznanju: znanje je samo sobom sud i zato nije praštanje. »Radost praštanja« je radost oslobođenja od znanja: »Jesi li, zmijo, negde u procepu, / danas bih i tebe mogla izbaviti«,[102] — radost od savladavanja znanja da je zmija — zmija, radost *uzvišavanja* nad znanjem suda (i osuđujućim znanjem), ali koja radost, svejedno, pretpostavlja uvek neku »zmiju«: potrebna je zmija da bi mogla, uzvišujući se nad njom, da se ostvari apsolutna ljubav ili ova »radost praštanja«, potrebno je znanje (da je zmija zmija), i *sud* u njemu, da bi ova radost Samilosti mogla, *uprkos* tom znanju, — dakle, u negaciji znanja, — da se ostvari. Za duh okrenut Samilosti bezazlenost je ideal, ali ne i stvarnost: u stvarnoj bezazlenosti (životinje ili »tihog umobolnika«) nema znanja i suda, ali nema ni praštanja. Samilost, okrenuta idealu bezazlenosti, jeste nebezazlenost znanja protiv koje se okreće i tako jedino jeste: ona je posvećivanje poplavi osećajnosti (iracionalnosti), kao poplavi kojom bi imao da bude *rastočen* sud, ili kao vatri kojom bi imao da bude spaljen svaki ograničen (relativan) izbor, i zato ona neumitno vodi uopštavanju: ona govori o čoveku uopšte, a ne *o ovom* čoveku *ovog* trenutka i *ovog* prostora. Njen čovek je apsolutan, i u apsolutnosti apstraktan: nekakva nedosežna, neizreciva magla svečovečanske osećajnosti koja ne može doći do svoje forme, ali koja, u okviru date forme datog čoveka (datog suda i izbora) *razjeda* tu formu kao formu zle nedovoljnosti i zle ograničenosti. To je dobro koje *prethodi* svakom sudu i izboru (da bi svaki sud i izbor preživelo), dobro vanistorijsko i s onu stranu svake konkretnosti: biće koje prethodi svetu i istoriji. Čovek Samilosti je vanistorijski i *bezuslovan* čovek, kao što je duh Samilosti duh anti-izbora i anti-suda, — nepostojeća vrednost po sebi (apsolutna i zato »večna«), koja izuzima iz istorije i neumitno upućuje na van-istoričnost.[103] To je večni čovek kao večna vrednost koju,

[101] *Verujem*, u knjizi *Zarobljenik snova*.

[102] *Na planini; Miris zemlje*.

[103] To je Tolstoj koji *bi bio* Tolstoj uvek i svuda, onaj o kome govori Vladimir Ognjev, u predgovoru ruskom izdanju izabranih pesama Desanke

međutim, duh Samilosti oseća kao da večito strada u večnosti paklenih procesa na kojima se izriču rđave presude, i na kojima su *pogrešni* svi: i sudija i odbrana, ali i sami optuženi. Moliti za apsolutan oproštaj, to znači optuživati sud i suđenje; oprostiti svakome, to je *osuditi* sud i suđenje. Onaj koji je među nama molilac, kao Desanka Maksimović, za sveopšte opraštanje svako-

Maksimović (Десанка Максимович, *Стихотворения*, издательство *Художественная литература*, Москва, 1971). Tvrdeći da govor »iz današnjice« Desanke Maksimović, u knjizi *Tražim pomilovanje*, »kao da je napisan u ‚*svim vremenima*'«, on se poziva na »moralne norme radnog čoveka u raznim epohama civilizacije«, ali i na moralno iskustvo L. N. Tolstoja. »Na primer, smrt L. N. Tolstoja izazvala je u celom svetu talas istovetnih pitanja: šta bi bilo da je Tolstoj živeo u drugo vreme? I odgovor je bio isti: bio bi genije čovečnosti«. Tolstoj kao Tolstoj u svako vreme jeste Tolstoj van vremena: *bezuslovno biće ili ideja*, — ovde »ideja o moralu« koja je »prikladna za sva vremena«: »Sam Tolstoj je 1900. godine pisao jednom svom prijatelju da se uverio u ulogu ličnog primera kao dokaza da je hrišćanski, to jest razuman i srećan život moguć u *bilo kakvim uslovima* (pored L. Tolstoja, — Vl. O.). Na taj način ovaj veliki humanist nije povezivao ideju o dobru i pravednosti sa nekim povoljnim uslovima istorijskog trenutka ili sredine nego sa čovečnošću kao moralnom idejom prikladnom, ‚za sva vremena'«. V. Ognjev ovome dodaje: »Razume se, reč je o konkretno-istorijskom prilazu ideji o moralu«, ali ono što je konkretno-istorijsko to je ovde samo nekakav »prilaz«, a ono što je stalno, i dato po sebi, jeste ta »ideja o moralu«: konkretno-istorijski prilaz samo »konkretizuje« tu ideju, koja je, međutim, data pre njega.

To je biće koje prethodi svetu (biće ili ideja), i to je Tolstoj, ali koji ovde nije slučajno dozvan: njega doziva, kao »apostola ljubavi«, duh Samilosti. Apsolutna ljubav je bezuslovna, ali zato i van-istorijska i protiv-istorijska: Samilost »apsolutne ljubavi« jeste bezuslovno upućivanje na ovu van-istorijsku bezuslovnost. Odbijajući izbor, ona odbija istoriju, ali i vreme: njen duh sugeriše ideju o »bezuslovnoj« ljubavi koja je »za sva vremena«, ili suštinski apriorna vremenu. To je tolstojevština kao ideologija apsolutne ljubavi: Desanka Maksimović iz *Tražim pomilovanje* priziva ovog Tolstoja. Ona u svom snu o apsolutnom praštanju nije bezuslovna: uslovljava je hrišćanstvo, kroz njenu sopstvenu istoriju: od »begunice« od sopstvenog Erosa u prirodu, — ka bogu cveća, — preko sna o blaženstvu monaškog odricanja i gorko-setnog smirenja u »zavičaju«, do potpunog preobražaja devojačke »nevinosti« u kult apsolutne nevinosti koja će se moralno dovrhuniti u kultu radosti samilosnog praštanja. Ako Tolstoja kao »apostola ljubavi« tu nema *neposredno*, ima ga posredno, samom »idejom« Samilosti: to je apsolutnost koja nezaustavljivo razjeda svaku konkretnost: i onu etičku i onu istorijsku, — apsolutnost koja je *fantomalna* i u vremenu i u prostoru, i koja i »voli« *igre u kondicionalu* (»šta bi bilo da je. . .«) jer su to igre protiv vremena, ali i protiv konkretnosti. Tolstoj (A) u određenome svom vremenu (b), nije Ab, nego je neko A koje bi i u drugom vremenu (x), bio suštinski *isti* Tolstoj, po formuli Ab=Ax, odnosno b=x ili b(x) koje je suštinski zanemarljivo: to zanemarljivo se »pokriva« idejom o »konkretno-istorijskom prilazu«, ali *»konkretno-istorijski prilaz« nikada nije prilaz u kondicionalu*.

me, optužuje i sudi u stvari više nego iko: on ne sudi *ovom ili onom* stavu (i čoveku), već braneći *svaki* stav (i svakog čoveka), ona sudi *stav i sud,* ili sudi čoveka koji je neumitno stav i sud, i istorijski čovek na velikom procesu istorije koji je proces suđenja. Samilosnik je apsolutni tužilac čoveku suda i suđenja, u prividu branioca.

To je suštinski stav Desanke Maksimović. Taj stav tražio je godinama, kroz najznačajniju njenu liriku, svoj izraz, i došao je do najvišeg izraza u knjizi *Tražim pomilovanje,* toj »lirskoj diskusiji sa Dušanovim Zakonikom« u kojoj je Dušanov Zakonik veoma često *konkretna materija,* povod od koga on polazi, ali u kojoj je on, u suštini, samo privid zakona (i suda i suđenja) uopšte, tako da je »lirska diskusija« Desanke Maksimović sa Dušanovim Zakonikom, diskusija sa svakim zakonikom, ali ne samo onim društvenoga života, nego i sa svakim zakonom duha i morala, u ime nekog apsolutnog sverazumevanja srca. Susret Desanke Maksimović sa Dušanovim Zakonikom iznuđen je duhom Samilosti: Dušanov Zakonik, kao zakonik feudalizma, čitan iz perspektive savremenoga doba, njegovoga duha i moralnih i socijalnih institucija, jeste jedinstvena prilika za likovanje duha Samilosti, zasnovanog na suđenju svakom zakonu kao *rđavom* i nepravičnom: Desanka Maksimović, pred ovim Zakonikom i njegovim tvorcem, ne nalazi se samo u stavu branioca sebra, nego ona, u potrebi da istakne surovosti ovog Zakonika, ide čak i u apsolutna »krivotvorenja« teksta, kao da ju je prožimala strepnja da nepravičnost i surovost feudalnoga sveta nisu dovoljno prisutni u Dušanovom Zakoniku, tako da je morala, pribegavajući ovim liriziranim »krivotvorstvima« njegovoga jasnog smisla i namere, da uveliča nepravičnosti i svireposti ozakonjene njime.[104] Pri tome, duh Samilosti koji ovde sudi

[104] »Tako je pesma *O pijanicama* (»Ako čovek u piću / nanese vlastelinu uvredu i sramotu, / da se s njim pode do prve velike reke, ili gde je duboka bara / obrasla u vodenu travu i okreke / kuda se šuljaju belouške zmije, gde se kote žabe i punoglavci, / i da se do grla tamo potapa pet noći, / pa ako ga zmije i trave ne udave, / da se u tamnicu memljivu baci, / da grki pelen umesto hleba jede, / da mu kuvaju čemerike stare. / A ako se, i iz tamnice izveden, / opijaniti stane, da mu se odseče ruka kojom je točio pehare«) nađena na marginama člana 55. *Zakonika:* »I ako sebar opsuje vlastelina, da plati 100 perper i da se osmudi, ako li vlastelin ili vlasteličić opsuje sebra da plati 100 perper« i člana 166: »Pijanica otkuda grede i zarve koga, ili poseče, ili okrvavi a ne dosmrti, takvoj mu pijanici da mu se oko uzme i ruka odseče. Ašte li pijan zadere, ili kapuč skine, ili inu sramotu učini, a ne okrvavi, da ga biju 100 stapi i da se vrže u tamnicu, i po tom

sudu i suđenju, moleći pomilovanje za sve, ne ide do svoje totalnosti: *do molbe za pomilovanje i za samog tvorca Zakona,* iako je Desanka Maksimović tu sudbinsku i egzistencijalno sigurno najdublju i najpatetičniju dramu bila naslutila u poslednjoj, završnoj pesmi knjige *Tražim pomilovanje,* pod naslovom *O praštanju.* Stihovi iz ove pesme:

da se izvede iz tamnice i da se bije i pusti«. (Navedeno po knjizi *Zakonik Stefana Dušana cara srpskog 1349 i 1354, na novo izdao i objasnio Stojan Novaković,* izdanje *Zadužbine Ilije M. Kolarca,* sv. 91, Beograd, 1898.) Član 53 *Zakonika,* posvećen *silovanju* »vladike«, vlastelinske žene ili devojke (»I koji vlastelin uzme vladike po sile, da mu se obe ruke odseku i nos ureže. Ako li sebar uzme po sile vladiku, da se obesi; ako li svoju drugu uzme po sile, da mu se obe ruke odseku i nos ureže«), jeste pretekst pesme *O preljubi:* »Ako vlastelin učini preljubu sa sebarkom, / da se sebarki nakaleme velike ospe, / pa da se živa u kulu zazida / i kula da se opaše dubokim jarkom; / a vlastelin na stazi kojom je bez stida / hitao na sastanke / da se pepelom pospe. / — / A ako se ikad u carstvu mi desi / da se vlastelinka zaboravi sa sebrom / u kuli svojoj / ili u sebarskoj potleuši, / da se drznik sebar obesi / usred dana kad se senke smanje; / a oskrnavljena kula da se sruši, / pošto se preljubnica vlastelinska nagna / da joj s prozora posmatra vešanje«. Još veća je mistifikacija u pesmi *O nalazaču,* inspirisanoj članovima 132. i 116, koji su posvećeni *ograničenju plena u ratu* (ratne pljačke), što sve postaje kod Desanke Maksimović zahtev cara podanicima, da, ma šta *našli, »u carevoj zemlji«,* — »stare novčiće saske, / brojanice kaluđerske, čelenke i toke / . . . / mreže ribarske, / zarđalo sečivo srpa i kose, / slomljenu potkovicu«, — nose caru u njegovu blagajnu. Član 85, koji glasi: »Kto reče babunsku reč, ako bude vlastelin, da plati 100 perper; ako li ne bude vlastelin, da plati 12 perper i da se bije stapi«, dobio je ovakvu »interpretaciju« u pesmi *O babunskoj reči:* »Ako vlastelin rekne reč babunsku / bilo koje jeresi i smera, / ako pomeri išta na nebu / i u psaltiru, / da donese šaku perpera / i da se pusti na miru. / — / A rekne li sebar / caru, svecu ili patrijarhu / i crne su ti oči u glavi, / ma i ne dirao u boga, / da se bije / palicom suhoga gloga / dok mu telom ne pogamižu / modri gušteri i zmije, / dok od njih ne poplavi«. Iz člana 187. *Zakonika* (»Kuda grede car i carica, ili stanove ili konji carevi, u kom sele preleže, po tom nijedan stanik da ne preleži u tom-zi selu. Ako li se kto obrete i preleži u tom-zi selu, prez zakon i povelenije carevo, on-zi koji starej pred stanovi da se dâ svezan onomu-zi selu; što bude struveno, vse da plati samo-sedmo«), ona će da razvije pesmu *O carskom selu:* »Kuda prođu car i carica / ili konji carevi, / tim putem sme proći sebar / i vlastelin / samo pošto se još jednom / javi prolećni grom s neba, / samo pošto još jednom padne inje / i njiva se mraza zaželi. / — / Na kojoj reci konji carski / ugase žeđ, / neka na njoj još godinu dana / niko žeđ ne gasi, / neka sebar do novog kukureka, / do novih rosa i slana, / neka sebar čeka još godinu dana / dok poteku rekom novi talasi«. Ona kao da nije znala za tumačenje Stojana Novakovića, da je ovaj član *Zakonika* inspirisan istim motivom kao i članovi 82 (koji se odnosi na Vlahe i Arbanase — *stanike* — koji im zabranjuje da idu sa svojim *stadima* istovremeno gde i car ili njegova stada) i 135 (koji zabranjuje isto *carskoj vojsci),* odnosno da u svim tim članovima imamo »stalnu težnju *Zakonika* da terete davanja stana i hrane selima smanji i olakša koliko se god može« (Stojan Novaković).

Ja nisam bog.
Samo je on moćan toliko
da prašta,
samo o njemu ne govori niko
da je slab kad oprosti
i da je krivcu saučesnik,
da je babun kad pomiluje babuna,
samo kad on podiže svrgnute
i mrtve vaskrsava,
klevetnici ćute,
ne kažu da je zanesenjak ili pesnik,

svakako otkrivaju (iako veoma posredno) osnovnu težnju duha Samilosti: *težnju ka božanskom,* kao božanski apsolutnom o kome sanja »zanesenjak ili pesnik«. Ti stihovi su uvod u stihove:

ja sam car zarobljen zakonima
koje propisujem sam,

i koji nikako nisu stihovi samo jednog cara (ili ma kojeg *carskog* moćnika), nego su stihovi suštinskog čovečanstva, stihovi kroz

Izvesno »razumevanje« ove moliteljke-sudije za Cara zakonodavca došlo je, makar i sa ustezanjem izrečeno i tek jedva samo naznačeno, u stihovima završne pesme *O praštanju:* »Ja sam car zarobljen zakonima / koje propisujem sam« (v. o tome u tekstu, dalje), i u uvodnoj pesmi *Proglas:* »Ja vlastelu, prema običajima otaca, / od sebara izdvojih. / Prvosvešteniku i vlastelinu / sudiće se blaže nego u zakonu stoji«. Osnovica za ove stihove »ali ne u strahu / od carstva mi« je u samom Zakoniku: »Ašte piše knjigu carstvo mi ili po milosti za nekoga, a ona-zi knjiga razara zakonik, ne po pravde i po zakonu kako piše zakonik, sudije tu-zi knjigu da ne veruju, takmo da sude i vrše kako je po pravde« (član 171), i: »Vsake sudije da sude po zakoniku, pravo, kako piše u zakoniku a da ne sude po strahu carstva mi« (član 172). (Tumačeći član 171, Stojan Novaković, — u navedenoj knjizi, — kaže: »Ovim članom zakon izrekom raspravlja sukob između zakonika i kakva carskog pisma ili naredbe sasvim kategorično u korist Zakonika, bez ikakvih obzira. (. . .) U prvom Zakoniku, proglašenom 1349. takav se postupak za carska pisma ili naredbe propisivao samo za sporove o zemlji, gde bi bila umešana crkva, o čemu se govori u članu 78. O ovome istom predmetu govori u prvome Zakoniku član 105, i onde se naređuje da su u svima ovakvim slučajevima, gde je sukob između vladalačkog pisma i Zakonika, sudije bile dužne taj predmet podneti caru, bez sumnje na konačnu odluku. Ovim članom se ta naredba člana 105. menja. Po ovome se članu svaka carska zakonu protivna naredba odmah pri suđenju odbacivala na stranu. Time se, dakle, ono traženje konačne carske odluke ukidalo. I ovo je jedna od vrlo karakterističnih crta zakonodavstva Dušanova, koja misli careve o pravu i o dužnostima vladalačkim prema istome u vrlo povoljnoj svetlosti iznosi«.)

koje se najavljuje istinski patetična tema čovekove istorijske i duhovne situacije: *bitan* čovek je ovaj »car zarobljen zakonima koje propisuje sam«, *svoj sopstveni zarobljenik,* osuđen na ovo protivurečje svojom osuđenošću na suđenje i na sud, na *sistem vrednosti,* jedan *aksiološki čovek,* ovaj zarobljeni car i onda kad živi moralno ili filosofski, čovek koga nema izvan vrednosnog sistema ali ni izvan svoje ograničenosti u tom sistemu, pa i izvan očajanja koje se tu rađa i koje, nesumnjivo, i pokušava da se nadvlada okretanjem duhu Samilosti, kao duhu koji je s onu stranu ove zarobljenosti u mreži sopstvene zakonitosti, ali od koga ovaj duh ne spasava, onako kako ne spasava od same čovečnosti koja ostaje osuđena na ovo protivurečje i na očajavanje u njemu. Ako je Desanka Maksimović samo dodirnula ovu temu, — koja je *suštinska* egzistencijalna tema, i iz koje se izvodi i sama tema Samilosti, — onako kako se očajanje zbog suda i suđenja izvodi iz prethodno postavljene neumitnosti suđenja, — ako je ona nije razvijala (nego je, čak, utopila u ironično stilizovanim poslednjim stihovima knjige: »i mada vladam po milosti boga, / nisam bog da praštam«), to je zato što je duh Samilosti s njom nepomirljiv. Ta tema nije za duh Samilosti, jer otvaranje njoj znači otvaranje samosvesti ovog duha, odnosno *njegovo vraćanje egzistenciji,* iz koje on upravo hoće da se izuzme, — ili otkrivanje »cara« u samom pesniku (»zanesenjaku«), što bi bio kraj pesnika u pozno-romantičarskoj varijanti »zanesenjaka«, stvarni prodor stvarnog sveta u pesnika, i nalog da se bude zaista pesnik *u svetu,* u njegovoj istini, a ne u iluziji kao jednostavnom odbijanju istine.

Knjiga *Tražim pomilovanje* je potpuna artikulacija osnovnog duha dotadašnje poezije Desanke Maksimović, zato što je završna faza ove »begunice od sveta«, te tražiteljke boga u cveću i blaženstva u monaškom povlačenju: krajnji, i lirski najrazvijeniji, retorično-patetični izraz njenoga htenog »zanesenjaštva« i njene sistematski tražene naivnosti i nevinosti. To je, zaista, refleks predsmrtnog, agonijskog Tolstoja ili, tačnije, to je *tolstojevština,* njeno *bogumilstvo,* ali ne samo kao verovanje u neiskorenljivi dualizam dobra i zla, svetlosti i tame, koji se produžava kroz nas:

U meni žive duha dva:
duh dobra i duh zla.
O, nisam kriva ja što sam nikla
iz ovog majušnog tla.

O, nisam kriva ja što sam spoj
ova dva večna duha

(Bogumilska pesma),[105] nego i molba za oproštaj: *nedužni smo* jer ne razlikujemo dobro od zla, i jer ne možemo iz ovoga dualizma nikada da se spasemo. Niko nije kriv, jer su svi u moralnom neznanju i nemoći; čovek je, neizmenljivo, žrtva, i toga mora biti svestan: *svetost njegove krvi jeste svetost krivca bez krivice,* pa je zato molba za mir molba za milost prema ljudskoj krvi: »Krv bližnjega je sveta kao kaplja vina / iz Hristovog čistog putira«.[106] imperativ milosrđa, oličen u onima koji su savršeni *(perfecti)* i koje sleduju *auditores* (slušaoci), ne ubijajući ni ljude ni životnje, izvanredno je istaknut, ali nikako jedini: makar i nagonski a ne samo svesno, kroz pokušaj Desanke Maksimović da se, naknadno, saživi sa duhom bogumilstva, ima u njenome duhovnom i duševnom opredeljenju i nečega što je *pavlićansko,* bliže izvesnom radikalizmu od manihejskog bogumilstva: čitav svet je delo zlog boga (a *Stari zavet* nadahnut je isključivo ovim zlim bogom): *država* je oličenje zla, u kome najteže, najnepoštednije strada *seljak.* Molba za pomilovanje, u knjizi *Tražim pomilovanje,* zbog toga je i pokušaj »lirske diskusije« sa državom, ali je, pre svega, pokušaj apsolutnog neznanja, manifestacija religijske utopije duha savršene nevinosti ili naivnosti kao duha savršenog neznanja.

Ako Desanka Maksimović, — taj najpotpuniji a ne samo najsistematičniji *poetski ideolog Samilosti* u srpskoj kulturi, — nije došla do apsolutne samilosne duševnosti kao sverazumevanja koje bi nas sve, — nas: zavađene i razjedinjene, — povezala u jedinstvo u kome ne bi više bilo naših lica, to nije samo zato što je Samilost ova *utopija* savršenog neznanja, utopija koja je, u praksi, protivurečna samoj sebi (odbijanje suda, ali samim tim sud: suđenje suda, tako da se ova protivurečnost Samilosti iskazuje protivurečnošću *molitve-optužbe),* — nego je to i zato što je nevinost *tradicionalističke* Desanke Maksimović odviše mala da bi ona mogla biti pesnik Samilosti i onoliko koliko je to *stvarno* mogućno.[107] Samilosnik je samo-izopćenik: on nema

[105] U zbirci *Zeleni vitez.*

[106] *Bogumilska molitva; Zeleni vitez.*

[107] To je i neposredno izraženo u knjizi *Tražim pomilovanje,* u pesmi *O poreklu.* Ako se ne uzme u obzir uvodna, i, posebno, završna pesma, u kojima je došlo do izražaja već pomenuto, makar i sa ustezanjem izrečeno »razumevanje«

doma ni roda, jer je njegov jedini dom u njegovoj svepraštajućoj duševnosti kao u negaciji svakoga doma i roda. Samilost je neizmirljivo protivurečna konzervativno-patrijarhalističkom, »zavičajnom« duhu Desanke Maksimović, koji je pre svega jedan izbor: ona je neizlečivo protivurečna nenaivnom i anti-dijalektičkom duhu znanja dobra i zla koji se, kao duh »zavičajni«, produžavao kroz ovu pesnikinju, odolevajući svakom stvarnom izazovu »bogumilstva« kao izazovu same naivnosti (a ne samo agnosticizma). Ona je, čak, u svom nemirenju sa

ove moliteljke-sudije za Cara-zakonodavca, ova pesma je jedina u kojoj se Ja Desanke Maksimović poistovećuje sa Ja cara Dušana, ali *upravo linijom tradicionalizma,* i to dosledno u stilu romantičarskog nacionalizma: »Ja znam ko sam / po zvonu / što sa zadužbina nemanjićkih peva, / po jasnosti njegova glasa, / po tome što me od Studenice do Mileševa / pradedovi gledaju s ikonostasa / i što svaki u ruci drži hram. / Ja imam / svetitelja oca i deda, / imam svetitelja za kuma, / i na nebesima / gde Suhoj planini od gromada do Rasa i Huma / moja loza vlada / . . . / Ja znam ko sam / i po prijatelja svojih gospodstvu, / i po blagorodnosti njihova lika / i slavi im koplja i štita. / Sa svecima i kraljima ja sam u srodstvu, / o mom poreklu iz knjiga starostavnih / vladar na dalekom dvoru / i letopisac u manastiru čita«. Desanka Maksimović, koja je između dva rata davala priloge u stihu ideologiji srpskog tradicionalizma, dala je obol ovome iz vremena izmeštenom romantičarskom nacionalizmu i u ovoj pesmi. (Pesma *Savin monolog,* u knjizi *Nove pesme,* nije samo prilog Desanke Maksimović građansko-nacionalističkom kultu nemanjićkog svetosavlja, nego i prilog apsolutnoj banalnosti, bogomdanoj za negdašnje »svetosavske« priredbe: »Kucnuo je čas svetog zaveta. / Nikad više neću videti mili očinski krov, / ni slušati blagog majčinog saveta, / ni s braćom mladom krenuti u lov. / . . . / A kad manastirske prekoračim prage mirne, / u osamljenička kad stupim dvorišta / i udahnem miris mrtvi svete smirne, / duša moja od života više ništa / neće tražiti. / — / Moliću se tada za spas srpskog roda, / za roditelja svojih blag i pobožan kraj, / i da braća moja kroz život idu svetla hoda / kao anđeli kroz raj«). Pesma *O poreklu* mogla bi da se nađe u svakoj školskoj čitanci kraljevine Jugoslavije, zajedno sa pesmom *Savin monolog,* — od koje je, inače, znatno sugestivnija, — ali njoj nema mesta u knjizi *Tražim pomilovanje,* i to ne samo zato što je ova pesnikinja, koja se ovako molila, u slavu nemanjićke mitologije, »za spas srpskog roda«, ovde postala tužilac koji u Dušanovom Zakoniku nalazi i one surovosti kojih u njemu nema, nego u prvom redu zato što je duh Samilosti, koji je duh ne-izbora, i *neznanja* u njemu, nepomirljiv sa ma kakvim tradicionalizmom koji je uvek, i pre svega, »znanje«, totalni identitet. Stav tradicionalizma je stav *»Ja znam ko sam«* (stav konačnog identiteta i konačnog izbora i suda, kao stav »večnosti« suprotstavljene vremenu), dok je osnovni stav na koji poziva duh Samilosti, kao duh neznanja (ili bezazlenosti), upravo suprotno: stav »Ne znam ko sam« (i u neznanju ne sudim nego se uzdižem do »apsolutne ljubavi« kao do nekakvog Nad-ja ili neznanja sopstvenog Ja). Samosvest i Samilost ne idu zajedno: i to ne samo ovakva, »carska« samosvest, kao u pesmi *O poreklu,* nego i samosvest »zavičajna«, kao u brojnim pesmama Desanke Maksimović.

izborom i sudom, nepomirljiva i sa svakim patriotizmom, a ne samo onim koji će, kroz ovog vrhovnog tražioca njenog svepraštajućeg duha, da se iskaže, u času očajanja, u poslednjem ratu, žudnjom za osvetom, stihovima kakvih nema u poeziji nijednog drugog pesnika srpskog jezika ovog vremena:

Kad užasi rata prođu
i opet bude
u porodici toplih, mirnih dana,
vama treba zabraniti da milujete
svetla temena mališana.

. . .

Treba vam zabraniti blagom uspavankom
da uljuškujete rođenog sina;
nečiji sinovi su zauvek zaspali
zbog vas kraj topovskih
strašnih grmljavina.

Treba vas naterati da vazdan slušate
kako osirotela deca cvile.

(Majke optužuju).[108] Ovi stihovi, iz kojih zrači crno sunce strave (i tim više što oni, opet, otiču bez grča, kontinuirano, čak *blago),* jesu *naši* stihovi; ali to, svakako, nisu stihovi Samilosti ili svepraštajuće i sverazumevajuće »apsolutne ljubavi«: *Tolstoju bi bila potrebna izuzetno velika snaga praštanja da bi mogao da ih oprosti Desanki Maksimović.*

Ali upravo ta neostvarljivost Samilosti, ta neizbežna njena protivurečenost *osuđujućeg praštanja,* koje se iskazuje protivurečnom molitvom-osudom, i jeste zaloga poezije do koje je, na mahove, ovde Desanka Maksimović nesumnjivo dolazila. Protivurečje Samilosti jeste osnovni izvor dramatičnosti i, u njoj, izvesne unutrašnje patetične napetosti pojedinih pesama knjige *Tražim pomilovanje:* otuda najviši nivo poezije u ovoj knjizi nije u pesmama kojima se, ironično (a u prvom licu), iskazuje Zakon (»Car«), nego u pesmama molbe za oproštaj,[109] tamo gde se

[108] U knjizi *Pesnik i zavičaj.*

[109] *Knjiga Tražim pomilovanje* je dvoglasna: glas Zakona (»Cara«) smenjuje se sa glasom Pesnika. Prvi glas, naredbodavan i uopšteno-tematski *(O carskom selu, O poklisaru, O sirotoj kudeljnici, O odbeglu robu, O meropahu, O vojniku,* i

protivurečnost Samilosti iskazuje kao molitva-optužba, zbog čega to nije molitva *Za sebra,* — »za« koga je Desanka Maksimović, — već molitva »za svrgnuta vlastelina / što sam sedi od zore rane, / za stolove tišinom zavejane, / za bokale i za kupe / gde vetre u ocat pretvorena stara vina, / za slanike netaknute / kao celac januarski, / za čoveka koji zalud očekuje / da se prijatelji kraj njega skupe, / za onoga čija zla se jedino pamte.[110] Istina, radijus Samilosti Desanke Maksimović je veoma skučen i ovo protivurečje jeste ograničeno: to nije molba za vlastelina u moći, nego molba za svrgnutog vlastelina (morao je taj vlastelin najpre da bude svrgnut da bi Desanka Maksimović mogla da moli za njegovo pomilovanje, morao je najpre da padne u bedu: tamo gde je beda, Desanki Maksimović je lakše da bude samilosna, a ne gde je neposredno dejstvo zla, gde je *živa zmija).* Tamo je i manji vrtlog protivurečja, i manji intenzitet poezije. Pa ipak, iako sasvim ograničene moći za prihvatanje pustolovine protivurečja kao istine Samilosti u stvarnosti, Desanka Maksimović ostaje ovde u krugu protivurečja, i čuva izvesnu napetost stiha (više nego ikad ranije) i onda kad moli »za nespretne i neuke, / za one koji se spotiču preko praga, / koji čašu ispuštaju iz ruke, / za one što uvek u prikrajak stanu«,[111] ili »za one koji usred podna, / dok sunce bilionima sveća / sija tebi i meni, care, / nose neku svoju, malu, sveću«.[112] Ovaj stav, svakako, *podrazumeva* »talog psihologije jedne malograđanke, koja rješava društvene nedaće i teškoće hrišćanskom samilošću«, onu »dobrosrdačnost, u skladu sa ciljem neke trpeze dobrih matera«, kako je to govorio Veselin Masleša: bez ideala hrišćanskog samilošća knjiga *Tražim pomilovanje* je nezamisliva. Ona je sô soli religijskog iskustva Desanke Maksimović. Ali taj »talog« je ovde potisnut na nevidljivo dno stiha samim otvaranjem živom protivurečju ili živom iskustvu koje ne zna čistu »dobrosrdačnost« nego koje, i kada je duh okrenut idealu te »dobrosrdačnosti«, *sudi* onako kako Desanka Maksimović ovde sudi, spajajući,

tako dalje), podrazumeva uglavnom raznovrsnost forme, od pesme do pesme, iako je ta forma zasnovana, najčešće, na naredbodavnom »Da« (ređe na uslovnom »Kada« ili »Ako«); drugi, Pesnikov, glas znatno stereotipniji: to je forma koja se osniva na neprestano ponavljanom »Za« (»Za svrgnuta vlastelina«, »Za ljude koji misle. . .«), tako da je retorični zamah tu neuporedivo veći.

[110] *Za svrgnute*

[111] *Za one koji se spotiču preko praga*

[112] *Za one koji carske drumove oru*

na mahove, i reč svoga saučesničkog lirizma sa rečju polemičkom, pa i sa rečju *izvesnog pamfletizma* koji teče, kao donja misao ove molitvene lirike, kao misao nepraštanja što se, protivurečno, iskazuje ovom molbom za pomilovanje, i koja ovu »lirsku diskusiju sa Dušanovim Zakonikom« na trenutke neporečno pretvara ne samo u »lirsku diskusiju« sa državom u načelu, nego i sa konkretnom »državom« neposredne političke savremenosti.[113] Taj moment suda i suđenja, protivurečan »dobrosrdačnosti« (i kao neumitna protivurečnost »hrišćanskoj samilosti«), jeste jemstvo autentičnosti, koje nema izvan otvaranja protivurečju. Otuda je ovde gotovo neprisutan sentimentalizam, ali i poetizacija, od koje je bolovala dotadašnja lirika Desanke Maksimović; *protivurečje je ovde čistilište kroz koje prolazi i misao i reč Desanke Maksimović:* ako retoričnost dostiže, u pojedinim delovima ove knjige, patetičnost kakvu Desanka Maksimović dotle nije poznavala, i ako je njena osuđenost na refren, kao jemstvo celine ugrožene u razgovornom jeziku (u ovoj knjizi uzdignutom do patetične retoričnosti), najviše moguće izražena, — tako da je struktura pesme odviše uprošćena i tako da ova knjiga najčešće predstavlja *neprestano okretanje jednog istog ključa istim pokretom* (kao u svakoj molitvi), — nema tu ni naglašenije poetizacije: ovo samilosno suđenje svakom izboru jeste *besperspektivno ali neprestano izabiranje,* a ne čista izuzetost iz egzistencije, koja je jedino kadra da se poda sentimentalizmu i poetizaciji. Ovde pesmu piše doživljaj čija snaga je na mahove sposobna da savlada i samu ubogost strukture. *Celovitost* knjige *Tražim pomilovanje* je, svakako, i u njenoj jedinstvenoj, stožernoj ideji, i u jedinstvenom modelu pesme, koji se obnavlja, ali to je *poetska* celovitost: snaga imaginativnog doživljaja koja, u egzistencijalnoj konkretnosti, nalazi poeziju izvanredno konkretnog izraza. Ta konkretnost jeste konkretnost iza koje leži čitavo jedno *psihološko* iskustvo, sposobno da portretiše najraznovrsnije psihološke

[113] Ta polemika je u više pesama: osim u navođenoj pesmi *Za svrgnute,* ona je i u pesmi za *One koji su hrabri samo kad ginu,* koji »čim spaze da su se oblaci slegli, / da miruju Turci i Ugri / postanu robovi stvari / kojima su u borbi protivnik bili, / ili ih isposnički prenebregli«, kao i u pesmi *Za ljude koji jasno vide:* to su oni koji vide da »i u Vizantu nešto trune, / i u Mlecima da nešto cveta; / za one kojima *i levi i desni* / protivnik bude, / za ljude koji nikom nisu pravi, / jer jasno vide / vlastelina, a i sebra; / za one na koje ikonoklasti / podižu hajke, / a ikonoborci ih čekaju / iz zaseda«.

tipove, od ljudi »koji su na smrt ljuti, / koje vređa / pomisao da bi mogli umreti«,[114] i onih »koji ne umeju da premoste / ni kapilarskih razdaljina / od majke do sina, / do svakodnevne stvari proste: / za one koji ostaju strani / rukama što ih drže u naručju«,[115] do žena koje su nerotkinje, »koje nisu dale / bogu božje ni caru carevo / . . . / koje pred sobom nose transparente / snova i mašte, / u čijem krvotoku samo pesme šume / . . . / čija su naručja puna samo oblaka, / koje kao ptice nad zemljom prave gnezda / i vodeno cveće lepote rode«.[116] Ali to psihološko iskustvo, aktivirano poetski ovim molitvenim obračunom sa svetom, jedino je sposobno za sintetično bogatstvo slike: to nije iskustvo deskriptivnog opažanja, nego iskustvo najdublje duševnosti, one koja je jedina kadra da vidi ne samo »stolove tišinom zavejane« nego na njima i »slanike netaknute / kao celac januarski«. Taj netaknuti slanik, ta sô koju niko nije uzeo (niko ponuđeni hleb prijateljstva nije u nju smočio), i koja je strašna i *ledena* nevinost, ili nevinost *hladna* »kao celac januarski«, — taj asocijativni skok od netaknute (a ponuđene) soli (kao netaknutog, a ponuđenog, prijateljstva) do »celca januarskog«, linijom *dvostruke* adekvatnosti osnovnoj ideji i motivu napuštenosti: linijom simbola snega kao netaknutosti (apsolutne beline, apsolutnog odsustva prijatelja), i snega kao hladnoće (one na koju je osuđen »svrgnuti«), — taj izvanredni skok, izveden u dva stiha, bez ikakvog »spoljnjeg« pomagala, — pa čak i bez pomagala »muzikalnosti« koja bi bila nasrtljivo-uočljiva, — to je delo *i velikog iskustva i velike provokacije životne:* tako sažeto-konkretno i vidovito se ne misli izvan iskustva koje je, ovde, određenom provokacijom, *aktivirano* iz podsvesti, i od jednog *pasivnog* iskustva postalo *iskustvo aktivno.* Moleći se za životinje koje će postati žrtve nagona za ubijanjem,[117] Desanka Maksimović će tražiti milost:

Za tetrebovo ludovanje,
zavereničkі drveća tajac
pred čas kad će sunce da zađe,
za mozak zmije kamenjarke,

[114] *Za smrtomrsce*
[115] *Za neshvaćene*
[116] *Za nerotkinje*
[117] *Za lovišta*

i doći će tu do ovoga neporečno *magistralnog* (ali ne i spektakularnog) stiha: »za mozak zmije kamenjarke« u kome nije samo vaskrsnula ona zmija, jedna i neponovljiva, iz pesme *Zmija,* — tako da će duh Samilosti da se iskaže upravo tu najpotpunije, i najpesmotvornije, kroz ovu molbu za milost prema zmiji, tom arhaičnom (i večno-arhaizirajućem) simbolu zla, — nego je vaskrsnula i poezija, ta čudotvorna moć stapanja jednog i svega, i ta (iz ove izvedena) sposobnost iskazivanja ideje (apstraktnosti) kroz konkretnost (koja je uvek u »jednom«), to prepoznavanje jednog u svemu, i čulnosti u pojmu, to *dodirivanje* čulnosti i pojma: ostvarivanje totaliteta.

Pri svem tom, idiomatska fraza, uopštavajuće-standardna, i *po sebi* nepoetska, čuva se i dalje, ali ona ima sada svoje duboko (i zato pesmotvorno) opravdanje: 1) to je jedino moguća fraza Samilosti, jer je fraza svih, fraza koja pripada svima i koja zato pripada duhu Samilosti kao duhu za sve (nema autentičnog pokušaja govora Samilosti koji bi govorio nekom drugom frazom osim ovom svakodnevnog govora: Samilost je u jeziku standardno-idiomatska: idiom govorne fraze jeste ovde imperativan, a *poetsko* ide iz ove imperativnosti govorne fraze, — tu je govorna fraza *nezamenljiva,* jedino moguća, i *u tome* poetska), i 2) to je fraza kojom govori duh zahvaćen patetikom protivurečja: fraza u službi protivurečne molitve Samilosti kao optužbe i osude, lirike kao pamfleta i polemike, ona koja ne kazuje isključivo ono što kazuje, nego koja ima u svojoj dubini i »skrivenu« misao, onako kako molba za pomilovanje, koja se njom traži, ima u svojoj dubini, — kao u nekakvoj »pozadini«, — sebi protivurečan duh suda i suđenja, tako da ova fraza, kazujući ono što kazuje, istovremeno kazuje i ono što prikriva (što ne kazuje), protivurečeći onom što kazuje, *i bivajući fraza u službi poezije upravo tom svojom službom protivurečju.*

Ipak, možda je (ko to zna?) najviše trenutke poezije idiomatske fraze Desanka Maksimović našla u doba (dosad poslednje) knjige *Nemam više vremena,* — i sâm naslov te knjige je jedan idiom, — jer je dubina protivurečnosti, koja joj se tu otkrila, najviša: tu nije samo protivurečje osnovnog njenoga stava i forme kojom se on iskazuje (kao u knjizi *Tražim pomilovanje),* nego je to i protivurečje *u samoj toj formi,* u samoj idiomatskoj frazi, koja je sačuvala svoju obezličavajuću banalnost iskustva zdravo-razumske svesti, ali koja je u službi doživljaja van-razumskog. Pesma u ovoj knjizi tražena je pod senkom *već događene* smrti, u vrhunskom času samoodricanja od

svega sopstveno-tvoračkog, u svojevrsnom povlačenju ličnosti od sebe same, spuštanjem ka obezličavajućem. U tom smislu, to je vrhunski čas idiomatske fraze, vrhunski čas upoznavanja proseka i prosečnosti, čas samo-odricanja Ja od sebe samog, kao od »taštog«, — čas kada tvoračko u pasivnosti, napadnuto Smrću, počinje da govori protiv taštine, i kada se ono (samo-odbrambeno) *smanjuje,* sve do potpunog obezličenja. Linija sopstvenog umanjivanja, kroz žalost u pogruženosti, jeste i duševna i jezička: sve ide ka apsolutnoj uopštenosti, koja je bezlična i koja je zato s onu stranu smrti: sećanje je, zato, sećanje na izgubljeno lično, ili na lično koje je neumitno prolazno, *sećanje prolaznosti* kao mentalna tehnika ovog obezličavanja, u skrušenosti. Idiom jezički: uopštenost, i pogružena smirenost u njoj, i uvek nekakav *prizvuk suđenja* svemu što je bilo dotle od živoga života nerazumnosti koja će, na putu sopstvenoga sloma, da se ulije u ovu veliku i kao konačnu razumnost do koje ćemo doći u gluvilu sobe, kad nam od »drugog« kroz koga smo živeli (više nego što smo to i znali) ostaje samo splet uspomena, svakim danom sve bleđih, i kad u tom umiranju uspomena, i u toj borbi da se uspomene spasu od smrti (bar one, ako nije mogao biti spasen »drugi«), ponovo se objavljuje *kajanje* zato što se preživeo taj drugi, ali i kajanje možda još strašnije: što se oseća da su i te uspomene, — taj jedini oblik zagrobnog života drugog, — osuđene na propast, i da će konačna, strašna (najstrašnija) smrt voljenog bića biti u našem neumitnom zaboravu. Bitka koja se tu vodi (i koju vodi Desanka Maksimović, pošto se smrt, od koje je toliko strepela, najzad dogodila), jeste bitka za uspomene, ili bitka protiv zaborava.[118] *Sećanje protiv zaborava,* kao život

[118] Na neki način, to je čak paradoksalna *bitka za nesreću.* Vernost mrtvima je i vernost sećanju na njihovu smrt. Ona je nevernost radosti u kojoj iščezavaju mrtvi. To je motiv stida od radosti, koji će se javiti još u poeziji *Zeleni vilez* (u pesmi *Pomiluj, bože,* — jednoj od najznačajnih pesama Desanke Maksimović iz ove epohe: »Zakloni, Bože blagi, svojim glasom / naš smeh, i naš glas, / ako radosni budemo u dan / kad, ždrali života i mladosti, / oni odoše od nas; / zaseni svetlošću večnom njihov vid, / o, Bože blagi, jer mene je stid / časa zemaljske radosti«). Taj stid zbog radosti, pred mrtvima, jeste čista anti-radost: *kulminaciona tačka represivne svesti Desanke Maksimović,* jedan od najizvornijih i najneposrednijih izraza same *duše tradicionalizma* u novijoj srpskoj poeziji. Smrt je negativna inspiracija ovog tradicionalizma, a vernost mrtvima (kao nevernost radosti) jeste njegov osnovni imperativ: *ne postoji radosni tradicionalizam.* Po dogodenoj smrti, ovaj stid od radosti pretvara se u duboko osećanje krivice zbog daljeg postojanja. Izraz tog motiva krivice, sasvim *mukao,* i

protiv smrti, ali život koji se povukao na liniju sećanja kao na poslednju svoju odbrambenu liniju. To je očajnička glad, koja ide do pohote, za svakim *podatkom* iz negdašnjeg života, na kome bi se to sećanje moglo održati, za najsvakodnevnijim činjenicama koje se kazuju najsvakodnevnijim govorom, najbanalnijom mogućnom frazom i najbanalnijim mogućnim tonom, ali tako da i ta banalna fraza i taj banalni ton dobijaju neki unutrašnji prizvuk lirske veličine onako kako i taj efemerni

posredan, je pesma *A sad odosmo* (u knjizi *Nemam više vremena):* »Upalili smo sveću. / Pokupili suhi list u travi. / Promenili vodu cveću. / Čekamo da se prva zvezda javi, / a onda odosmo«. Sam refren »A sad odosmo«, koji se ponavlja u svakoj drugoj strofi, postaje tako refren ove pogruženosti u stidu zbog daljeg postojanja: ta reč pozajmljena iz najbanalnijeg govora ispunjava se tako nabojem posebnog intenziteta — ovog intenziteta pogruženosti *u bezizlaznosti nepopravljivog postojanja.* Naš obilazak grobova mrtvih je samo prazan ritual. Ali svest o toj praznini je iskonska svest stida od postojanja; mrtvi su tu, ipak, u suštini samo »forma« ovog stida koji nikad nije napuštao Desanku Maksimović. Taj stid je potiskivanje svega u podzemlje volje i svesti, a duh njegov je duh podzemlja kao *jedine istine:* sve ovde gore, na zemlji, jeste šarena i kažnjiva igra kratkovide žudnje. Iz ovog stida izmileće *zmija* Desanke Maksimović, u pesmi *Zmijske oči* (u zbirci *Zeleni vitez): »Ukočeno sjaše njezino oko vedro, / kao da pre večnosti neko ubi je* / i avet joj se javlja ovim tlom. / — / I pogleda s podsmehom i nesvesnim zlom: / na tugu kojom šumori usamljena breza, / na gorostasni ponos starog hrasta, / na ljubav kojom bršljan uz stenu srasta, / i strepnju kojom cvet šumski pred vetrom preza. / — / Činjaše se, duh što donjim svetom vlada / i zagrobnom mudrošću mirno se gura / svemu pod sjajem sunčanoga kruga / i nestalnoga oblakova hlada. / Potom u tamu opet neku splaznu. / — / A meni bi kao da je veliki dan sudnji, / te *promiču zmije pokraj naših žudnji / i srca nam se dotiču, za kaznu«.* Prva dva navedena stiha, o *ukočenom oku,* kojom se objavljuje ta zmija koju »kao da pre večnosti neko ubi je«, sigurno su najtamniji i možda među najdubljim sithovima Desanke Maksimović. Ta zmija *ubijena pre večnosti* ostaje do kraja nepojmljiva, gotovo sasvim iracionalna predstava ove »zagrobne mudrosti« što se ruga »svemu pod sjajem sunčanoga kruga«. Ta mudrost je zla, mudrost čije oko je *ukočeno* i vedro. (Vedrina je ovde potpuna čistota kao odsustvo zablude.) Do ovakve *refleksivne izoštrenosti* Desanka Maksimović je retko dolazila: ona je lirizirala (i poetizovala) svoju prigušenu žudnju, a nije išla u svest o njoj. Ovde je ta žudnja, u pesmi *Zmijske oči,* pala u polje represivne svesti. Simbolika je simbolika represivne svesti (podzemlje, zmija, hladnoća, ukočenost), koja će se iskazati završnim stihovima poetski *vanredne* vizije: »te promiču zmije pokraj naših žudnji / i srca nam se dotiču, za kaznu«. Ako poezija Desanke Maksimović zna za malo ovakvih stihova, zmijski hladnih, svedenih a ipak nesvakodnevno sugestivnih, to je zato što Desanka Maksimović zna retko za trenutke ovakve *simboličke objektivacije nesvesnog,* kao da nema moralne snage da pogleda u *»zmijske oči«.* (Moglo bi se reći da u delu Desanke Maksimović ova pesma krto-racionalnog izraza, rođena u času samosagledavanja njene represivne svesti, ima po prilici ono isto mesto i značaj koje ima, u delu V. Massuke, pesma *Pred veče,* iz 1932: v. u njegovoj knjizi *Stihovi,* Beograd, 1934.)

podatak, posvećen smrću ili borbom za sećanje na čijoj pozadini jeste tamni zaborav smrti, postaje izuzetno značajan.

Efemernost, prelomljena kroz fokus poravnavajuće smrti, u ovom povlačenju pred njom u opšte-nadlični idiom, i u svet opštih, nadličnih, podataka, dobija jednu *mitsku* dimenziju koju dotle nije imala: podaci trivijalni pre činjenice smrti, i lišeni ove perspektive događene smrti, postaju odjednom značajni u svojoj trivijalnosti, čiji oblik je sačuvan, ali čija suština, neuhvatljiva, nepredstavljiva (a koja se oseća) kao da je promenjena. Svaka stvar čoveka koga smo voleli, a koji više nije tu, ne pripada više samo sebi: *dodir* te stvari jeste i dodir nemislive »ideje« odsustva. Ona postaje »forma« tog odsustva, te apsolutne i nemislive praznine koja ne može da ima *svoju* formu. *Pohlepa* na trivijalno-efemerne podatke, do koje (tako karakteristično, i tako neumitno) dolazi po događenoj činjenici nepredstavljive *praznine,* jeste pohlepa na život koji *kao* da se negde tu morao »zadržati«, u tim podacima »između« kojih je proticao: to je odbrana, uslovno-refleksna, od praznine, kojoj se suprotstavlja stvar, i tu se ide ka što očiglednijoj, i u toj očiglednosti što materijalnijoj, što uobičajenijoj stvari. To je efemernost svakodnevnog, koje je izgubljeno, i koje pokušava da se suprotstavi praznini koju je otvorila smrt. Ali je to i ovaj neprestano obnavljani susret za prazninom, kao sa odsustvom života koji je strujao, nevidljiv, svakodnevno-anoniman, između tih stvari i navika. Dodir sa tom trivijalnom činjenicom (stvari, navikom), na koju nasrće, očajnički, sećanje u nemirenju sa svojom smrću (ili na koju nasrću, kroz nas, mrtvi kojima smo poslednje pribežište i poslednji grob bez uskrsnuća), jeste zbog toga izvanredno protivurečan, i *sa te svoje protivurečnosti razdiruće bolan:* on je objava sećanja ali i objava praznine. Dodir sa jednom takvom činjenicom (stvari) sećanja je istovremeno i dodir sa prazninom, to je sukob između mislivog *jeste* i nemislivog *nije,* tako da ta stvar jeste isto toliko *za nas* koliko je *i protiv nas,* i tako da sećanje na nju jeste, neželjeno a neizbežno, i »sećanje« na prazninu, ili *prodor praznine u sećanje,* bol zbog tog prodora, a pohlepa na stvar, kao pohlepa sećanja na činjenice, kao na izvor svoje energije, pretvara se, *prevashodno* opet neželjeno a neizbežno, u *pohlepu na bol,* u kojoj ima nečega samo-uništavajućeg, samoubilačkog; čitava crna igra koja se tu začinje, u srcu efemernosti i trivijalnosti, između punoće i praznine, pretvara se, paradoksalno, od igre za život *sateran* u sećanje, u ovu igru *za prazninu,* a htenje stvari sećanja pretvara

se u paroksističku volju za samo-uništenjem, ili u volju za prazninom.

Idiomatska fraza je tu usudno nezamenljiva, kao fraza efemerno-trivijalne stvari, — *sama efemerno-trivijalna njena jezička materija.* Sve beznačajno u podacima života, protivstavljeno odsustvu, praznini, dobija značaj, ali upravo kao beznačajno: to je paradoksalna *značajna beznačajnost u koju posvećuje dogođena smrt,* tako da se svaka reč beznačajnosti prožima izvesnim značajem koji ne može da se iskaže neposredno jer nema svoju sopstvenu formu. Sve ostaje formalno (pojamno) onako kako je bilo, a ipak to nije ono što je bilo, to je nešto drugo ali u formalno istom, kao što i mrtvi, koji se javljaju u snu, istovremeno i jesu i nisu ono što jesu. Iskustvo dogođene smrti u poeziji *Nemam više vremena* jeste iskustvo ovoga *drugog ali u istom:* na neki način to je svojevrsni egzistencijalni (ili duševni) simobolizam, u kome svaka stvar i pojava istovremeno znači i sebe i prazninu (svoje odsustvo), pripadajući i svetu stvari i svetu praznine: isto toliko stvar bića koliko i stvar ne-bića. Osnovno razaranje, do kojeg ovde dolazi, jeste razaranje granice između bića i ne-bića, prisustva i odsustva, onoga što se daje čulima, i onoga što je s onu stranu čulnosti: jezik najbliže, najsvakodnevnije i, u tom smislu, »najprirodnije« stvarnosti svakodnevnog iskustva postaje tako protivurečan »jezik« ove neizrecive praznine ili odsustva usred te same stvarnosti, tako da reč svakodnevno-trivijalnog trajanja označava istovremeno samu stvar te trivijalnosti, ali i onog što, po dogođenoj smrti, prodire u nju i njoj daje svojevrsnu »metafizičku« svetlost. Sasvim banalno-»realistički« podatak ozaren je tom nepredstavljivom svetlošću: krajnje protivurečan njoj, on postaje njen

[119] Snaga poezije koja se tako nalazi jeste upravo snaga ove protivurečnosti van-iskustvenog koje se iskazuje njemu protivurečnim jezikom neposredno-iskustvenog: snaga kakvu je sasvim retko nalazila Desanka Maksimović u svojoj »ispovednoj lirici koja hoće prigušenost, ali u direktnom govoru, bez prenosa i bez protivurečja, i koju je potpuno izgubila u epohi *Putnika treće klase,* kao u epohi potpuno jednosmernog govora, gde snaga predmeta jeste jedino jemstvo poezije (a ne i snaga govora: u jednosmernosti nema snage nego samo retorično-patetičnog podražavanja snazi). Ta snaga počiva na duševnim i intelektualnim pretpostavkama suprotnim onima koje je isticao Milan Bogdanović, kao bitne u poeziji Desanke Maksimović (u prikazu knjige *Zeleni vitez, Srpski književni glasnik,* 1930, XXXI; v. u knjizi *Stari i novi, III,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1961). Bogdanović ističe »prirodno u osećanju i prosto u shvatanju« Desanke Maksimović. On ih vidi u odsustvu »naslaga u poetskoj psihologiji Desanke Maksimović«: nema tih »naslaga«, bilo da su to konvencije, bilo da su,

provodnik.[119] Iskustvo, koje ovde pokušava da progovori, usred stvarnosti svakodnevnog, »ovo-stranog« sveta, jeste iskustvo ovog otkrivanja praznine (odsustva) u prisustvu, i ne-bića u biću; to je iskustvo prodora apsolutno-značajnog u beznačajno, iskustvo značaja pod maskom beznačajnosti, ili apsolutnog pod maskom efemerno-trivijalnog, i krajnje udaljenosti u prividu vrhunski bliskog, i neporečnog. To je iskustvo agresije apsolutnog u carstvo efemerno-trivijalno: idiomatska fraza postaje polje susreta uobičajenog i neobičnog, to je fraza paradoksalne obične neobičnosti: sve uobičajeno, »prirodno«, istovremeno je (i protiv volje sećanja, u nemirenju sa ne-bićem) i ono što je s onu stranu mogućnog ličnog iskustva. To je *drama bića i ne-bića u materiji same banalnosti.* Ova drama najavljivana je i pre zbirke *Nemam više vremena,* u trenucima približavanja smrti i strepnje od nje:

naprotiv, one koje »čovek sam u sebe slaže svojom stalno uznemirenom mišlju, (. . .) besprekidnim traženjem smisla i konca«. Tu »nema trzaja za onim ispod i iznad, nema potezanja iza granice vidovnoga, sav je smisao i sva lepota življenja u onome što se da prirodno obuhvatiti mišlju i osećanjem čovekovim«. To »prirodno« bi, dakle, imalo da bude u oslobođenosti od konvencije, ali i u oslobođenosti od »stalno uznemirene misli«, prožete traženjem »smisla i konca«, i, zatim, ono je s ovu stranu »granice vidovnoga«. To je »prirodnost« u dosledno pozitivističkom stilu (Bogdanović je, ipak, ostao Skerlićev đak). On iz ovoga shvatanja »prirodnosti« kao nemišljenja o »smislu i koncu« (koji su njena antiteza: čista neprirodnost), izvlači ideju o *spontanosti* Desanke Maksimović. To je spontanost svojstvena ženi ili detetu, jer je to spontanost oslobođena od »duhovnog aparata«: »kad se bez cenzurnog suzdržavanja i filtrativnog taloženja duhovnim aparatom« govori »neposredno i spontano kako je to divotno dato samo detetu i ženi«. Žena je lišena »duhovnog aparata«, ali je zato spontana, pošto je taj »duhovni aparat« isto toliko cenzorski uzdržavajući koliko je filtrativno taložavajući. Gde nema duha, ima dakle spontanosti. Odsustvo duha jeste prisustvo spontanosti i neposrednosti. Što dalje od duha, to bliže neposrednosti. To je mitologija o anti-mislenoj neposrednosti (»prirodnosti«), kao o nekoj čistoj »čulnosti«: u poeziji Desanke Maksimović, po Bogdanoviću, »izvan pojmljenoga čulima ne postoji ništa«, a sama Desanke Maksimović »zna samo za ovo ovde, za ‚ovo-dole', kako bi rekli Francuzi«, ona »ima osetljivost čula za *stvarne* životne vrednosti«, a te, stvarne, vrednosti nisu u traženju »smisla i konca«, nego u čistoj čulnosti, i daju se ovome »poimanju« čulima. To je imperativ za »ovo-dole« (»kako bi rekli Francuzi«), imperativ pozitivizma ali u prvom redu kao imperativ ublažavanja »teških pitanja«, jer »nije li sva religija i sva filosofija, u stvari, jedan veliki i mučni napor duha da se (. . . .) teška pitanja ublaže, da se čovek otme od njih, da se uzdigne iznad njih?« Filosofija je, dakle, isto što i religija: ona služi ublažavanju teških pitanja, ili bekstvu od njih. »Prirodno« je, dakle, ublažavanje teških pitanja. Naći se na putu »prirodnog« znači naći se na putu ovoga ublažavanja teških pitanja, odnosno na putu »ovoga-dole«.

Ako prva odem, javiću ti,
javiću ti šta biva kad se brat i sestra
i mati i prijatelj polako raziđu
i pljusak se kroz rastresitu humku sruči,
i treba li se bojati pauka svesti
i šta on među crvima i stonogama znači.

Javiću ti ima li razlike
između grumena i zemlje čoveka,
između suza i voda ponornica,
i treba li strepeti od izjednačenja
sa biljkom, kapljom i mineralom,
a i tebe to molim.

Javiću ti treba li se bojati časa
kada sve naše riznice pređu u nepoznate ruke
i da li se njihova vrednost tamo menja
i da li je život samo šahovska igra
jezgri i ćelija, a i tebe to molim

Ali, iako je poezija Desanke Maksimović nastajala (suprotno Bogdanovićevom mišljenju) pre svega savlađivanjem čulnog, — kao i svaka »intimistička« lirika, — i to putem ka religijskom mitu sveprašanja, — kroz smirujuću bezazlenost i blaženstvo odricanja, — ipak je ona okrenuta idealu izraza koji bi (kao što je Bogdanović istakao u već navođenom predgovoru knjizi *Miris zemlje)* imao da bude nekakav izraz »najprvobitniji, najelementarniji, što istovremeno znači i najjednostavniji, bez ikakvih usložavanja«, i, u tome smislu, i najneposredniji. Međutim, u toj zabludi o jednostavnosti prvobitnog, koje se iskazuje neposredno — jednostavnošću izraza (bez »usložavanja«), — kao i u osnovnoj zabludi o *neposrednosti prvobitnog kao krajnje jednostavnog,* ona je gubila poeziju onoliko koliko je nalazila jednosmernost, odnosno koliko je gubila dijalektičku protivurečnost koja ne dozvoljava neposredan izraz neposrednosti i koja u praksi protivureči utopiji o prvobitnom kao elementarno-nedeljivom (s onu stranu »usložavanja«). Desanka Maksimović redovno ide u sentimentalističko poetizovanje (po modelima konvencionalne lirske »ispovesti«) tamo gde je neizlečivo jednosmerna, gde u reči koja neposredno označava stvar nema izvora poezije jer nema nikakvoga protivurečja i nikakve napetosti u njoj. Lirika nekih stranica knjige *Nemam više vremena* nađena je upravo nalaženjem protivurečja reči »ovoga-dole«, koja tu ostaje reč trivijalizacije imperativnog pitanja o »smislu i koncu« i zatvaranja u krug »vidovnoga«, ali koja je prožeta *grčem* pitanja o »smislu i koncu« i svetlošću onoga što je »nevidovno« i što je beskrajno daleko od utopije izraza »koji se daje kao nešto čulima, tako reći«. U tomu i jeste poetska vrednost ovih stranica koje ozarava prividnost reči »ovoga-dole«, ili prodiranje »nevidovnog« u reč »vidovnog« protivurečjem između njih, kao projekcijom samoga protivurečja ne-bića i bića.

(A i tebe to molim).[120] Sistem refrena (»a i tebe to molim«), tako nezamenljiv u retorici razgovornog jezika Desanke Maksimović, i ovde je prisutan, ali je sada poetski opravdan utoliko što je sam refren nosilac protivurečja, dvosmernosti i dvosmislenosti stava i govora, a ne samo čisto spoljnje poetizacije i objedinjavanja pesme. Ovde je to refren izraza najsvakodnevnije banalnosti (koja kao da podseća na banalnost reči pri rastajanju na železničkoj stanici: »pisaću ti, a i tebe to molim«), kojim se kazuje želja i, ne manje, nada, ali u potpunom beznađu, tako da je ta banalnost »a i tebe to molim« protivurečan izraz beznađa ili savršenog znanja (da nema nikakve razlike između nas i grumena zemlje) u prividu naivnosti kao nade da će biti drugačije. To je, ponovo, igra na kartu naivnosti, ali ne kao u lirici »devojačke« čežnje ili u religijskoj poeziji Desanke Maksimović, u kojoj se naivnost hoće da usvoji i kaže neposredno, i s onu stranu ma čega što joj protivureči: ako tu ima poezije, to je zato što ima protivurečja, što je naivnost protivurečni izraz beznadežnog (ne-naivnog) znanja, pri čemu banalnost idiomatske fraze »a i tebe to molim«, koja se produbljuje refrenskim obnavljanjem, otkriva svoju sopstvenu protivurečnost, kao nebanalnost ove tragične protivurečnosti što se produžava kroz nju. Protivurečnost očajanja i obećanja (očajanja u prividu obećanja, i molbe kroz to obećanje), naivnosti i nenaivnosti, jeste

[120] U zbirci *Zarobljenik snova.* — To je jezik kojim pokušava, još uvek, da se spase bezazlenost, ali sada *očajnički,* u stvarnoj slutnji stvarne smrti, a ne u sentimentalističkom samoreživanju i poetizacijama koje su moguće tamo gde stvarnog dodira sa smrću nema. Naslućuje se rađanje tog novog njenog govora o smrti i u pesmi *Bez uspomena* (u zbirci *Govori tiho),* u kojoj pre svega kao da iščezava i svaka uspomena na poetizaciju: »Otići ću odavde bez uspomena. / Na poslednjem samo zavijutku / još jednom ću se setiti tvojih očiju / kao lepe kakve zemlje tuđe«. Smrt je otuđenje: to sećanje na oči voljenog čoveka kao na nekakvu *lepu ali tuđu* zemlju, ide ovde iz najličnijeg i najbolnijeg iskustva: to poetizacija ne može da nađe. To se ne može literarno izmajstorisati. Ima tu zvuka i prizvuka nečeg definitivnog, što nas čisti od svake literatorske ambicije. Ne može tu više da se ponovi ni *»Ne boj se«* (iz istoimene pesme, u zbirci *Miris zemlje):* »Ne boj se, biće blago kao kad bela povesma / poveju sa topola i legnu tlom kao cvet. / Biće kao prelaz od jednog do drugog bola, / ugledaćemo u jezeru rastužen sav oko sebe svet. / — / Ne boj se, biće brzo kao kad se namakne zamka, / skovitlaće se samo oko nas prostor plav. / Evo ti moje ruke, ona će biti slamka / kojom je preko reke prebrodio iz bajke mrav«. To je bajka o smrti koja je laka, bajka iz koje zrači izvesna lirska sugestija upravo kroz podsvesno znanje, staloženo potiskivanjem na dno ove pesme, da je to, zaista, samo bajka, a da svet neće biti »rastužen« i da neće biti lako. Produžiće se život, u neumitnosti postojanja koja

ovde, u jeziku, protivurečnost banalnosti idiomatske fraze i nebanalne tragičnosti koja je u apsolutnom neznanju i u apsolutnoj nemoći govora (»javljanje«), ali u okvirima same te banalne fraze i njenoga sveta u koji je, međutim, prodrla svest o ovoj nemoći, tako da ta fraza ne ostaje samo fraza tog sveta, nego protivurečna fraza te svesti. Ona nije sama sobom određena, nego je određena i onim što joj najdublje protivureči. Najsvakodnevnije (efemerno, i trivijalno) nezadrživo se prožima nečim apsolutnim, i jeste, — dok »čuva« i dalje svoju neuništivu trivijalnost, — izraz te apsolutnosti koja se, međutim, kroz strepnju daje samo slutnji, tako da reč najobičnijeg upozorenja: »Silazite polako« (u svojoj banalnosti još ravnodušnije anonimna, bezličnija od reči: »a i tebe to molim«) može da postane pretpostavka jedne od najznačajnijih pesama Desanke Maksimović (a i novije srpske poezije uopšte):

Silazite polako,
bojim se ne vidi se ni prst pred okom,
bojim se da je onako
kako se misli ukraj odra.
Silazite polako,
držite pred sobom pružene ruke,
bojim se da je crnomodra.

se doživljava kao ravnodušnost, i to ravnodušnost koja je izdajnička, a nezaustavljiva. Ne može tu biti ni blagoga liriziranja pesme *Ne boj se*, još manje je tu mogućna poetizacija i mistifikacija kakva je bila mogućna u doba kada je Desanka Maksimović videla smrt džokeja, na stazi trkališta: »A umirući jahač smeši se blago, / jer sve mu tajne jasne postaše« *(Utrka)*, kada je pevala usamljenom krstu i mrtvoj ptici, dodirujući smrt u muzeju (pesme *U muzeju I i II* i *Opusteli oklop*, u zbirci *Zeleni vitez)*. Umesto ritma i reči iz pesme *Grlica:* »Grče grlica: smrt je večiti tame zrak /. . . / Grče grlica: smrt je duboki dubrave mrak /. . . / smrt je blago paperje tičje, / smrt je tužni miris venja« (takođe u knjizi *Zeleni vitez*, u ciklusu *U smrt od razlicijeh)*, ovde je ritam i boja svakodnevno-banalnog: »A sad odosmo«. Tu nema velikog plamena poezije, ali nema ni bengalske vatre poetizacije. Refren *»A sad odosmo«* je kao tupi udarac kajanja u postojanju, ali je i udarac svakoj poetizaciji. Sve je »depoetizovano«: praznina nadire, ona koja ne dozvoljava da se poetizuje bilo šta, čak ni cveće. I cveće, ovde, u vazi na grobu, je kao menjanje vode, skupljanje lišća i trave: nešto obredno ali prazno, — jedan obred, tek koliko za nemirnu, ali nepodmitljivu, savest u kajanju: obred izlišan. Stih je krajnje sveden, *čista informacija:* strofa je smena tih stihova-informacija, što će se završiti ovim gluhim: »a sad odosmo« koje je banalno, samo po sebi, ali koje je ispunjeno nabojem velike patnje, tako da postaje, uprkos svojoj banalnosti, sredstvo poezije.

Silazite polako,
bojim se da je nego u moru dublje,
potonućete, bojim se, brzo
kao sa kamenom vezanim o grlo,
kao s lancima teškim o ruci.

Silazite polako,
bojim se nemate zublje,
bojim se putokaza vam ne daju
ni miris, ni boje, ni zvuci.

Silazite polako,
bojim se klizavo je i strmo,
bojim se nije vam sklona
sila višnja,
bojim se poluṭarski je žarko,
a možda je i polarna ciča,
bojim se onako je
kako se u strahu priča

(Silazite polako). Bez najnovijeg iskustva pesničkog govora (koji ne nastavlja govor intimističke »lirike srca« već je potpuno *ignorisanje* tog govora: ne čak ni njegovo poricanje) Desanka Maksimović najverovatnije ne bi stigla do ove poezije protivurečno racionalnog izraza iracionalno-vanpojmljivog. Pa ipak, duh i sluh Desanke Maksimović bio je *pripravljen* za usvajanje ovoga govora moderne poezije: smrt, kao pretnja i kao već događeni čin, omogućila je duševno i pesničko iskupljenje dugogodišnjeg nastojanja da dođe do poezije razgovornog jezika. Ona je našla svoju adekvatnost u samom duhu idiomatske fraze svakodnevnog govora, kao govora trajanja i skrivanja bića, ili govora ne-bića, ali tako da je dala ono »drugo« reči te fraze, njenu protivurečnost, njenu poetski iskupljujuću unutrašnju antitetičnost koje je ona, u poeziji Desanke Maksimović pre knjige *Tražim pomilovanje*, uglavnom bila lišena. Opstanak na samoj granici ne-bića iskazuje se ovde kao opstanak poezije na samoj granici trvijalnosti, ili kao govor bića koje nema svoju reč, izražavajući se protivurečno rečima ne-bića ili smrti koja zrači kroz trivijalnost.

Dušan Malušev

Dušan Malušev je ime koje se mutno pamti; ako to ime nije potpuno zaboravljeno, možda je zasluga Veljka Petrovića koji mu je, u Stanojevićevoj *Narodnoj enciklopediji,* posvetio nekoliko redaka, u času kad je on već uveliko hirurškim skalpelom, i posvećujući se teorijskim radovima iz oblasti hirurgije, zamenio pesničko pero. Iza njega je ostalo više stihova nego poezije. Pa ipak, u toj nedostupnoj (i tek gde-gde jedva naslućenoj) poeziji, kao da se iskazuje, s vremena na vreme, jedna *kob* koja nije bila samo njegova već i čitave kulture čijem duhu je on, osnovnim usmerenjem i motivima, nesumnjivo pripadao. Retki radoznalac, koji još može da lista stare časopise i listove (Malušev nije štampao pesničku zbirku), možda će naići na njegovu pesmu inspirisanu Remboovim *Pijanim brodom,* otkrivajući u njemu pesnika koji je, savršeno u tome usamljen u srpskoj poeziji, bio u stanju da se divi Rembou:[1]

Teskobna ti beše smrtna nam ljuska!
I reč ljudska fantom bez života.
Evropa ti beše tavnica uska,
Istina niska i lažna Lepota!

Kad ostavi naše obale sure,
Na galiji bez vesla, jedra i cilja, —

[1] U pesmi *Rimbaud; Letopis Matice srpske* 1911, CCLXXIX, 7.

Brodolomne, nebolomne bure
Stišaše se od gesta tvog svesilja!

I tamo, u krilu Sahare neme,
Gde sfinge ćute ko kamene tajne,
U pesku pokopo si Sudbu i Vreme!

U srpskoj poeziji ovoga vremena ne postoje drugi stihovi u slavu Remboa: ako je Bodler, u ovo doba (i uprkos Skerlićevog otpora i ideologije i poetike njegovoga *Srpskog književnog glasnika),* neodoljivo opsedao pesnike, od Rakića do Sime Pandurovića, kao jedan *nedosežan* ideal, Rembo, apsolutni simbolist, jezgro moderne poezije, avanturista mašte čiji mit, tako beskrajno protivurečno tumačen decenijama, jeste u samoj osnovi bitne pesničke psihologije 20. veka, bio je i slabo prevođen i slabo poznat, ali i sasvim nevoljen: Rakić, koji Rembou pretpostavlja Herediju, jeste građanska kultura koja red suprotstavlja pretnji nereda.[2] U tome on sledi Skerlića ili građansko-pozitivističku »trezvenost«. Maluševu pripada čast što je pokušavao, jedini, da odjekne na mit o Rembou, pesniku koji je ostavio i Evropu i poeziju, otvarajući epohu velikoga nemirenja: u doba ideologije takozvane »evropeizacije« srpske kulture, Malušev je pokušavao da oživi duh kome je Evropa bila »tavnica uska« i kome je, čak, »reč ljudska fantom bez života«. To optuživanje, pod znakom Remboa, reči za beživotnog fantoma, — u vreme u kome je reč proždirala poeziju, pretvarajući pesnika u dučićevskog »zlatara reči«, u majstora čije »savršenstvo« uništava živu duhovnu pustolovinu, — nije nešto što se, u analima srpske poezije prve decenije veka, može olako prenebregnuti.

Međutim, to je samo stvar opredeljenja, bez poetskih posledica: jezik, kojim ovaj zaboravljeni pesnik, negdašnji student medicine u Parizu,[3] slavi Remboa, lišen je i najmanjega

[2] »Remboa i Malarmea nisam voleo« (v. u razgovoru koji je zabeležio Branimir Ćosić, *Jedno veče sa g. Milanom Rakićem,* u knjizi *Deset pisaca deset razgovora,* izd. *Geca Kon,* Beograd, 1931). — To je, u potpunosti, izraz vladajućeg ukusa epohe: prevodi Remboa veoma su retki: to je *Osećanje, u Štampi,* 1908 (preveo V. M. Radonjić), zatim *Spavač u dolini,* u prevodu M. Ibrovca *(Cetinjski vjesnik,* 1910) i *Orkan* (takođe u *Cetinjskom vjesniku,* 1912; preštampano, iste godine, u *Srpskom književnom glasniku).*

[3] Specijalizovao je hirurgiju, u Budimpešti, Berlinu i Parizu, a zatim radio kao hirurg, u Vršcu (posle prvog svetskog rata neko vreme u Subotici). Objavio je oko četrdeset stručnih radova, većinom u inostranim časopisima.

traga remboovske višeznačnosti: u njemu nema ni prokljućale asocijativnosti, koja se odupire doslednom racionalnom tumačenju, ni poleta mašte koji bi omogućio novi jezik kao novi poredak stvari (ili novi poredak svesti): sve je to, u suštini, rakićevsko (anti-remboovsko) slavljenje Remboa: Rembo je simbol nemirenja i »svesilja«, pokopavanja (u pesak Sahare) Sudbe i Vremena, ali simbol koji se raspada u rakićevskom zdravo-razumskom recitovanju lišenom svake tajne. To je žudnja za Tajnom, ali ne i Tajna sama; to je žudnja za simbolizmom, ali ne i praksa autentičnog simbolizma. Simbolizam je tu, ponovo (kao i u slučaju J. Dučića, iako na poetski neuporedivo nižem nivou), samo nedosežan ideal, mit i *tema* kojoj se, međutim, posvećuju stihovi u stilu versifikacije u srpskoj kulturi ovoga vremena svemoćnog Heredije, uvek kao ovaj Rembo koga će *uništiti* Heredija onako kako je građansko-pozitivistički duh *Srpskog književnog glasnika* uništavao svaku misteriju, svodeći poeziju na stihovanje (u opsednutosti takozvanim »savršenstvom«). Rembo je simbolizam (kao i Verlen) koji se, međutim, uništava poravnavajućim stihovima ubistvene zdravo-razumske jednoznačnosti »parnasizma«, onoga što i *Sumnju,* dučićevski, uprkos svoj žudnji za Tajnom, pretvara u mrtav motiv (u motiv takozvane »Sfinge«), potpuno nemoćan da u pesniku ove vrste, kojoj pripada Dušan Malušev, makar i jednog jedinog trenutka izazove i sumnju u poetsku dejstvenost savršeno »jasnog« njegovog pogleda i njegovog jezika, tako da je on (taj pesnik, od Dučića i Rakića do Maluševa) pokušavao da peva Sumnju (pa čak i neke bodlerijanske teme) a da ni jednoga jedinog časa ne posumnja u stvarnu (stvarno-poetsku) dejstvenost svoga zdravo-razumskog jezika. *Mefisto,* koji će se, u težnji ka motivima satanizma, javiti i u poeziji Dušana Maluševa, kao odjek na Bodlera, ostaje pajac, lutka od kartona kojoj, nekažnjivo, može ovaj pesnik da se ruga kako hoće,[4] taj pesnik sposoban da reč *Marseljeza* rimuje sa rečju *lepeza,*[5] onako kako je nesposoban za

[4] U pesmi *Jadi Mefista (Brankovo Kolo,* 1909, god. XV, br. 43); Mefisto se tu javlja u fraku, jer duh vremena »preruši i njega«, ali, ipak, Malušev kaže kako sluti, u času kad žali za starim vremenima, da će pod starost »postati Mefisto i socijalista«.

[5] To je pesma *Marseljeza (Brankovo Kolo,* 1906, XII, 49): »Sedimo nas dvoje na starom balkonu, / Kô par carski gordo na visokom tronu. / Pogledi nam blude niz ulice neme, — / Bizarno i sjajno, ružičasto vreme! / — / I namah se jedna strašna digne vreva! / Zadrhti mi draga. . . ispusti lepezu. . . / U gustome redu narod silan peva / Iz sveg glasa, gromko novu Marseljezu«.

stvarnu pobunu ili kako je sposoban da duh pobune (duh bodlerijanski, i ničeanski) utapa u koketnu samenovsko-dučićevsku melanholiju.

Ništa ne stiže do *bitnog* jezika (do samih jezičkih izvora), jer ništa ne stiže do bića: slavljenje »svesilja« pesnika-maštara, sukobljenog sa postojećim svetom i postojećim moralom i svešću, ostaje bez svog jezika onako kako ovo »svesilje« ostaje bez izvornog iskustva negacije. Verlen je ideal i D. Maluševa, nesumnjivo, ali koji završava u groteskном stihovanju:[6] to je tiranija stihovanja nad pustolovinom Remboa, nad muzikom Verlena, udes poezije građanske individualističke samosvesti kao *represivne* svesti što počinje sa Vojislavom Ilićem i što će se produžiti poezijom građanskog individualizma prve decenije (do 1914), utoliko neumitnije (i utoliko udesnije po poeziju) ukoliko je dublja bila potisnutost bića ili ukoliko je ideal kulture represije fatalnije vodio izjednačavanju duha i poezije sa »tehnikom« pisanja, u sve dubljem (i, takođe, sve poraznijem) osvedočavanju u likovanje ne-bića i u sve dubljem očajanju zbog toga.

Čežnja za punoćom bića ostaje, i u stihovima Dušana Maluševa, osnovna čežnja, ali osuđena da iščezne bez *svog* stiha. Bodler, tako naglašeno prisutan u *osnovnim usmerenjima* ove poezije (ali ne i u njenim ostvarenjima, pa makar i onim najređim), dozivan je ovom čežnjom; Niče, koji se javlja istovremeno, dozivan je istom čežnjom, tako da, u nekim trenucima, kao da je dolazilo do ideala *svojevrsne sinteze Ničea i Bodlera:* Dušan Malušev kao da je pokušavao da »ničeizira« Bodlera i da »bodlerizuje« Ničea.[7] *Eros,* kome je on hteo da se posveti, jeste

[6] »O, dragi Verlenu! O, tužni Verlenu, / Priroda nas sazda u bednome trenu! *(Verlenu; Delo,* 1907, god. XII, knj. XLIV, sv. 1).

[7] Pri tom, on se neprestano kolebao, gubeći se, ne jednom, u pesmama koje autentični erotizam *čak i kao temu* potiskuju, u stilu samenovsko-dučićevske »salonske« represije. Tada je nalazio jedino zadovoljstvo u suprotstavljanju ideala »ležernosti«, kao nekakve »površnosti«, patetici dubine: u tome je on sledio Dučića, koji je u »salonskoj« (samenovskoj) lakoći tražio isto spasenje od patetičnog romantizma »dubine« (i u stilu svojevrsne demistifikacije te »dubine«). Takvi su njegovi *Srpski soneti* u kojima je car Dušan doživeo svoju dotle nezamislivu metamorfozu: od simbola srednjovekovne državne (i imperijalne) moći preobrazio se u ljubavnika što »Roksandu (. . .) sluti po čežnjivom glasu«, tako da je čitalac ilustrovane Odavićeve romantičarsko-secesionističke *Nove Iskre* mogao, ako je hteo, da se posveti u tajni ljubavni život imperatora: »I dok mre polako melodija bolna / U srcu mu kipti čežnja neutolna. / I zaroni lice med dušeke svilne« *(Srpski soneti, Car Dušan pod Ledanom; Nova Iskra,* avgusta 1906, god. VIII, br. 8). Ovo »sameniziranje« cara Dušana tipično je u duhu građanske »salonske« poezije koja je sebe tražila pre svega kroz Dučića. Dušan Malušev, koji je pokušavao da vidi cara Dušana kako je zagnjurio glavu u »dušeke svilne«, ili koji je potražio Vidosavu »pod vrelinom strasnom razbludnoga leta« i tamo gde se, pre nego što je »Vukašin (. . .) mladim poljupcima ospe«, nekakav »svilni miris po odajama prospe« (u pesmi *Vidosava,* u istom broju *Nove Iskre),* jeste Malušev koji je, u ovo isto doba, pisao: »Gospodo draga, opio me miris / Vašega parfema. Ma chère, ja strepim / . . . / Vinite se tiho uza me, madam, / I dajte mi ruku drhtavu, vrelu, / Da vam se slatko pokajnički jadam« *(Iz pesama »Purpurne duše«, Madelaine!; Nova Iskra,* marta 1906, VIII, 3), ili koji je, pre toga, *činodejstvovao simbolizmu* stihovima kao što je stih: »Žaneta dušo, pruži mu *ruku plavu*« *(Moja pesma; Nova Iskra,* februar 1906, VIII, 2). Čitanje ovakvih stihova svodi se na prelistavanje modnog žurnala (u stilu francuskom) prve decenije veka: posvećivati se njima znači posvećivati se »galantnosti« *Fin de siècle*-a. *(Srpski književni glasnik* objavio je Maluševa, samo jednom, — 1907, XVIII, 2, — i to jedan od ovih njegovih »srpskih soneta«: sonet *Momčilova ljubav.)*

[8] U pesmi *Elevatio; Brankovo Kolo;* 1906, XII, br. 28—30. (Posvećeno: *Veljku Petroviću.)*

ovde anti-red ili anti-građanstvo (i *utoliko* može da nosi ime Bodlerovo), ali zato je i posvećivanje njemu *uzvišavanje* nad svetom i nad kulturom represije: vatra Erosa nije samo vatra pesnika, bodlerovski simbolizovanog u albatrosu što lebdi nad svetom neprobuđenih duhova, nego je to i vatra neke izazovno natčovečanske volje u samom čoveku, neki *ničeanski prkos* postojećem svetu i njegovom poretku. Biti erotičar ovde, usred sveta i kulture svemoćne represije, znači biti svojevrsni Natčovek: čitati Bodlera, u stvarnosti srpske kulture prve decenije, zbog toga može da znači i posvećivati se ničeanstvu. Veza između Bodlera i Ničea uspostavlja se, kao i u duhu Bojićevom, pobunom protiv *zabranjenog* Erosa: biti erotičar za ovoga pesnika znači isto što i za Bojića: biti heroj; snaga potrebna za prihvatanje sopstvenog Erosa jeste izuzetna snaga (ona koju, uglavnom, ne poznaju drugi), snaga *uzdizanja* nad drugima. Otuda je *elevatio,* koji je pokušao Malušev da peva,[8] uznošenje dvostruko, ali u jedinstvu nerazorivom: uznošenje erotičko, ali i uznošenje socijalno. Erotski čin jeste i socijalni čin, i to utoliko više što je Eros dublje izvrgnut silama represije. Ovo izjednačavanje erotskog čina sa činom čovečanskog oslobođenja pamti, svakako, osnovni stav »dionizijskog« Ničea koji će pokušati, nešto kasnije, da ponovi i Bojić, takođe kao *erotičar-heroj* koji tiraniji prošlosti i nalogu transcendiranja, kao osnovnim vidovima represije, suprotstavlja apsolutnu sadašnjost Erosa. (U tome smislu Malušev je Bojić pre Bojića.) Ne manje, svakako, ima tu i

Bodlerovog osećanja sveopšte okuženosti, iz pesme *Élévation* (». . . de ces miasmes morbides«), žudnje da se ode »derrière les ennuis et les vastes chagrins«,[9] iako sve drugo, međutim, nije iz ove Bodlerove pesme: dok je Bodlerova *Élévation* posvećena mitu »purifikacije« *duha,* koji se oslobodio kužnoga zadaha i »qui plane sur la vie et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes«, *Elevatio* Dušana Maluševa jeste elevatio erotičara, njegovo uznošenje ka sopstvenoj erotičnosti.[10] Bodlerov romantizam duha, koji se »očistio« odvajanjem od Zemlje, lebdenjem u zračnim visinama, i koji nosi sobom tragičnost gordog Albatrosa kome, kao i pesniku, njegova krila onemogućavaju da se kreće po Zemlji (pa je zato predmet poruge nižih od njega), ovde je zamenjen romantizmom erotičara kao *viteza* sa mačem u ruci. Tu se javlja »negde tajanstveni hor«, a Malušev, junak ove erotsko-prometejske elevacije, ogrće *»porfirnu* rizu« (čije crvenilo simbolizuje *krv* Erosa), »sakrivenu do sad na dnu mračna vrta« (mračni vrt: vrt potisnutog Erosa); on će, »oštar kao misô«, da sakrije pod skute »ubilački mač«, i poći će »neizmernim putima« (onim »što vode kroz carstvo bede i jada«): »Jednu silnu mladost nosiću u krvi / I beskrajnih strasti neizmerni plam«. Ako su svuda »močari blatne« (»Kroz močari blatne teški vodi put / . . . / Po močari glibam. . . blato na me prska / . . . / Sve dublje i dublje tonem usred blata«), i ako se tu priviđaju jata slepih miševa što poleću »u mističnu, mračnu i duboku noć«, to je očito zbog toga što je to borba protiv represije, s mačem ispod skuta: močvara u pesmi *Elevatio* jeste močvara suspregnute i *udavljene* želje građanske kulture, močvara ili *neoticanje, žabokrečina,* sveopšta zaustavljenost i *dosada* u njoj (»raspadanje« ili rakićevsko »truljenje«), u pokušaju odazivanja na Bodlerov poziv da se stremi Novom (Nepoznatom).

To je tipično rakićevska *»tragična čežnja za punim životom«,*[11] čežnja za apsolutnim ispunjenjem koja ne samo što

[9] U pesmi *Élévation; Les fleurs du mal.*

[10] Dučićeva pesma *Krila (Srpski književni glasnik,* 1914, XXXII, 9) neposredno je inspirisana Bodlerovom pesmom *Élévation,* s tim što je u njoj naglasak na umiranju u sopstvenoj lepoti (ideal estetizma kao prevazilaženja tragedije ili ideal lepe smrti).

[11] »Ta tragična čežnja za punim životom! / Kad se čovek jadni i za slamku hvata / . . . / Slep i pijan od sunca, ja bedni rob mraka« *(Iz mojih konfesija; Brankovo Kolo,* 1909, XV, 41).

odbija pamćenje Zemlje sopstvenog rođenja nego pokušava da odbije i vreme: žudnja za van-vremenim »trenutnim« Erosom, koji je *silovito,* eksplozivno oslobođenje od slepog i gluvog trajanja u vremenu, sve do paroksističke žudnje za samo-razaranjem u slavu iracionalno-vanvremenog i nadličnog Erosa. To je Rakić, svakako, po drugi put: ta žudnja za pregorevanjem života:

Sad da mi je moći, silne, natčovečne, —
Da pregorim život, sebe. . . sebe sama;
Ćute svud tišine mračnim urvinama. . .
Sad da mi je moći, silne, natčovečne!

(Iz mojih konfesija).[12] Ideal »pregorevanja« života jeste ideal njegove vrhunske vatre ili ideal apsolutnog Erosa koji je trenutak ekstatičnog uzvišenja ka apsolutnom, najviše samonalaženje kroz samozaboravljanje, posvećivanje, preko granice pojedinačne (i upojedinačavajuće) samosvesti, u univerzalnost, likovanje života u susretu bića i ne-bića, u njihovom prožimanju koje je prožimanje razumskog i van-razumskog, ali i prožimanje davanja i uzimanja (posedujućeg subjekta i posedovanog objekta: posedovanja i posednutosti), prihvatanja i razaranja, erotskim pokretima približavanja i udaljavanja, iz talasa u talas, *u očajanju koje je, međutim, radost,* svepovezujuće dobro apsolutnog ispunjenja, poricanje *različitog* koje je sačuvano samo zato da bi bilo poricano u ovoj vrhunskoj antitetičnosti svega kao u samome vrhunskom životu. Ne osvojena sloboda, nego *radost oslobođavanja,* dobro jedinstva unutrašnjeg i spoljašnjeg (tuđe kao svoje, i svoje kao tuđe), dobro jedinstvenosti života i smrti, ali i dobra i zla, čovečanskog i životinjskog, — dobro van-svesno-svesne (svoje-tuđe i tuđe-svoje) totalnosti koja je s onu stranu likujućeg razlikovanja, svejedinstvo izvan vremena: Ničeov kult večnog vraćanja i kult životinjske radosti natčoveka slobodnog od sistema represije, — ono što je hteo Bojić, ali što je i duboko skriveni, potajni, a ipak *nesumnjivi* san Rakićev.

Zbog toga i *elevatio,* koji se ostvaruje parabolom od Rakića do Bojića, jeste i *elevatio ovoga motiva erotički natčovečanskog.* To je elevatio od Rakićeve erotske gladi i njegovoga pokušaja tipično-represivnog, pseudo-stoičkog uznesenja nad sobom i nad svetom gušenjem te gladi i sopstvenoga krika, do Bojićevog

[12] *Brankovo Kolo,* 1909, XV, 33

pokušaja uzdizanja apsolutnim predavanjem Erosu, ili elevatio od Rakićevog ronsarovskog pseudo-aristokratizma, — čija duša ne može a da ne uzdrhti na Bodlera, ali ipak je sposobna da ovome pretpostavi Herediju, onako kako građanski red (»Grad«) pretpostavlja želji (»Prirodi«), stihujući svoju nostalgiju za bekstvom u Prirodu kao u sâm zaborav, — do pseudo-ničeanstva M. Bojića, kao imoralizma erotske snage. Dušan Malušev je negde na sredini ove parabole: sledeći rakićevsku sudbinu (a ne samo rakićevski stih) *oskudice* srpske građanske kulture u epohi do 1914 (koja je pre svega *oskudica erotizma)*, on je sjedinjavao, *motivski*, bodlerovsko užasavanje od »čame«, i erotizam, sa pseudo-ničeanskim »paganstvom« Bojićevim, povezujući Rakićev »ponos»« sa nihilizmom krvavog Erosa M. Bojića. On je ronsarovski aristokratizam Rakićev pokušavao da produbi kultom Snage, ali i kultom sopstvenog izabraništva (sopstvene izuzetnosti), kao čoveka ove Snage kojoj drugi ili ne smeju da se odazovu, gubeći se u nostalgijama, ili koja se već rastočila u njihovoj »močari», u blatu. Otuda njegov doživljaj da svi drugi ostaju ispod njega, dok se on erotički uznosi: oni su *oličenje* njegove sopstvene prošlosti, i sama ta prošlost: ono što još jedino može da izazove prezir ovoga erotičara koji pokušava da sugeriše i sebi (i drugima) kako lebdi, sasvim bodlerovski,

Ko albatros holi visinama sjajnim,
A nad bednom zemljom, morima beskrajnim,

i koji će da se oglasi kao sâm pobunjeni Prometej (»ko vekova sviju neizmerna strast«):

I svi mi sad ljudi izgledaju mali,
Samo ja sam silan kao Prometej

(Elevatio). Ali, time se svest o »drugima« ne prevazilazi, putem ka erotsko-univerzalističkoj svesti, nego se ona samo produbljuje: tu nema uzvišenja nad zdravo-razumskom svešću, kao svešću o konačnim identitetima ili o nepremostivim razlikama, i zbog toga tu nema mogućnosti za Bodlerove *correspondances.* Zbog toga tu i ostaje simbolizam tema bez jezika: ako ne završi u usiljenostima »plave ruke« i uniženjima mistike mirisa na skorojevićko obožavanje »parfema«[13] završiće u pohvalama *Tajni, Smrti, Tišini,*[14] ali i *prošlosti,* u slavu mističke Melanholije u kojoj, međutim, nepovratno iščezava ničeanski nalog za »paganskim« (»dionizijskim«) oslobođenjem sadašnjosti:

I sve što prođe dobi blesak zlata,
Pomrli jadi i ljubavni dani.
Otvore se širom mistična vrata.

(Melanholija).[15] Nema mogućnosti za suštastvene veze ni u svetu ni u jeziku: uvek je to, — i u slučaju Dušana Maluševa, — građansko-individualistički aristokratizam kao samosvest ili svest o razlici svoga sopstvenog Ja u odnosu na druge, samosvest koja sanja o zaboravu (u uzalud dozivanoj biološkoj iracionalnosti Rakićevoj, u estetizmu J. Dučića, u ludilu i »kretenizmu« Sime Pandurovića, u erotskim bahanalijama M. Bojića), ali zato što je uvek tu neumitnost da *drugi neprestano ostaju prisutni,* oni koji neće samo ljubav da »krate« Rakiću, kostimiranom ronsarovski (sa tri svirača u crnom plaštu), nego će da »krate« i poeziju Erosa i simbolizma: tu *nema poezije Erosa iz istog razloga iz koga nema simbolizma:* Eros, koji pokušava da se objavi (da stigne do sebe samog), nije dinamički totalitet razumskog i van-razumskog, — kao sećanja i zaborava, — nego je tragično pritisnut svešću koja se javlja kao svest individualizma ili svest o konačno-identičnom, o »drugima« što ostaju »drugi«, izvan svih *correspondances* i u biću i u jeziku. Reč je ovde tuđa reč (otud nemogućnost metafore ili nužnost recitovanja) onako kako je biće tuđe biću: reč je melanholično-gordo usamljena, »ponosna«: u ovoj epohi *»ponos« proždire i Eros i*

[13] Takva je pesma *Čežnja u G-molu, Brankovo Kolo,* 1908, XIV, 17—18, posvećena »mistici mirisa« duše cveća (orhideja), u času kad sve prekriva ljubičasta magla.

[14] To su pesme *Tajna (Delo,* 1911, LVII, 14), *Pesma smrti (Delo,* 1911, LVIII, 2, datirano: *Pariz, 1920), Tišina (Bosanska vila;* april 1910, XXV, 7—8). — Tajna je tajna vizione; ona je, *možda,* »uništavila ljudskog (. . .) slika«, ali ne pretnja apokalipse, kao za Dušana Srezojevića, u ovoj istoj godini, nego obećanje blaženstva: »Tamo, o tamo gde nema uskrsnuća — / U samom krilu nedokučne tajne, / Srce moje ljudsko blaženstvo sluti!« (u pesmi *Tajna).* Taj pokušaj pristanka na Tajnu jeste pokušaj pristanka na Tišinu (»O, mi smo čedna, nerazdvojna braća!«, — u pesmi *Tišina),* odnosno pristanka na Smrt (»Okreni k meni bezdane ti oči, / Sažeži mi ljusku do tla i praha! / Preko praga tvoga duša moja kroči / Tugom ovenčana, mirna, bez straha! / Okreni k meni bezdane ti oči!. . . / O, zagrmi silno iz dna ti mraka / To strašno slovo propasti i kraja! / Božanstvenu himnu, večitoga braka, / Pokoja pesmu, večnog zavičaja, / O, zagrmi silno iz dna ti mraka!«, — u *Pesmi smrti).*

[15] *Bosanska vila,* 1910, XXV, 7—8.

simbolizam. Samosvest, kao svest o drugom (i drugačijem, različitom), u osnovnoj poeziji građanskog individualizma do 1914. jeste izraz nemoći za Eros: »drugi« su, kao otelotvorenja tuđeg, tu »prisutni« onoliko koliko nije stvarno prisutan Eros. Zbog toga se ovaj elevatio ka Erosu neumitno izvrgava, nesposobnošću za Eros, u elevatio »Prometeja«: taj Prometej, koga će objaviti (smušeno-recitatorski), Dušan Malušev, jeste »ponos« ili nemogućan Eros: *što manje Erosa to više ovog Prometeja.* Istina, ovde se, — između dva kolebanja, — traži Niče »dionizijske«, ditirambske radosti, Niče »trenuta besmrtnosti«:

O, danas ruže alejama gore!
Dah vatre njine sprže nam telo.
O, danas smo nemi... usne ne zbore,
Al huji dubinama krvavo vrelo.
O, danas ruže alejama gore!
...
O, danas zastade u nama vreme!
Danas je život grandiozna bajka.
Heroji mi smo večite poeme:
Besmrtnosti luci stiže nam šajka...
O, danas zastade u nama vreme

(Trenut besmrtnosti),[16] ali se, ipak, češće nalazi Niče kao simbol prezira drugih koji nisu zahvaćeni ovom natčovečansko-ekstatičnom pobedom nad vremenom a koji, u stvari, i nisu ništa drugo do *projekcije nemoći za ovu ekstazu* i koji ostaju tim svirepije prisutni što je snaga anti-erotske svesti ovde dublja. Simbol Prometeja ne simboliše čoveka pobunjenog protiv bogova nego čoveka koji *teži uzdizanju nad drugima utoliko više ukoliko mu je nedosežniji ideal natčovečansko-nadvremene erotičnosti:* to je »prometeizacija« Erosa kao izraz (i »sudbina«) njegove nemogućnosti. Soneti nemogućne ljubavi postaće, neumitno, »ponosni soneti«, a stihovi u slavu Erosa izvrgnuće se u stihove u slavu anti-erotičkog Prometeja. I utoliko neumitnije se natčovečansko, kao izazov za buđenje čovečanskog u njemu samom, preobražava ili u veru (a Eros, čak, u konfesiju«),[17] ili u izazov

[16] *Pesme Dušana Maluševa; Letopis Matice srpske,* 1911, CCLXXIX, 7.

[17] Malušev je napisao mali ciklus pesama pod naslovom *Iz mojih konfesija:* u tim pesmama njegovih »konfesija« nalaze se i stihovi ovakvog, erotičkog

prezirno upućen drugima: erotičar, nesposoban da dođe do sopstvenog erotizma (do dinamički razigrane punoće bića, *do radosti),* samounižavajući se preobražava u pamfletistu-polemičara ispunjenog gađenjem prema čovečanskom.[18] Pesnik, koji sanja svoje uznesenje u radost Erosa, u nemoći za njega otkriva *»Zemlju«,* — sa užasom ali i sa mržnjom, — kao zemlju sitnih i ubogih, »sivih, sivih ljudi«:[19] njegova erotička jalovost iskazuje se ovom mržnjom na Zemlju. Ukoliko manje ima šanse za uzlet, utoliko ima više ovakve svesti o Zemlji; ukoliko je erotski zanos kao zanos koji bi vodio otkriću svejedinstva nemogućniji, utoliko se ova svest o Zemlji neumitnije pretvara u mržnju na druge.

U ovoj mržnji, kakvu je u dva-tri maha stihovao i Dušan Malušev, podjednako ima i anti-ćiftinstva i tendencije za restauracijom romantizma (od 1906/1908. do balkanskih ratova). Međutim, *osnovni subjekt* koji se tu projektuje u svet i u istoriju ali koji, ipak, nije uspeo da zametne sve svoje tragove, jeste *subjekt nemoćnog Erosa kao subjekt ove mržnje na Zemlju* koja ne dozvoljava željeno uznesenje. Taj subjekt oglasio se najdoslednije u *Današnjici* Sime Pandurovića, ali Dušan Malušev koji je navestio *neumitnog* Bojića, javlja se i tu kao navestilac: stihovi *Iz Ponosnih soneta* koje je on objavio u *Brankovom Kolu* (1906,

»prometejstva«. To su stihovi koji slave »... purpurne vatre strasna nadahnuća / Kad plamenom divljim nebo liže«, i kada se on diže i nebo da pokori, »strašću Prometeja, neobuzdanom«, kad trese, ruši »zgrade stare«, kad zida »goleme oltare«, kad mu i patnja postaje »slatka«, kad mu je i sama večnost nedovoljna a »beskonačnost sićušna i uska«, kad se upušta u preganjanja s bogom, a »trulu veru« gordo gazi nogom, kad hrli »smrtonosno«, ne pitajući ni kuda ni kako. (V. stihove *Iz mojih konfesija; Brankovo Kolo,* 1909, XV, 38.)

[18] U takvim časovima pokušavao je da oglasi sebe kao negdašnjeg vuka, iz pre-egzistencije: arlaukao je kao vuk po snežnim poljima, ali je naišao čovek (»ukaže se čovek trbuha obilna!«), koji je pucao na njega; pre nego što će izdahnuti, on se baci na tu »debelu i nezgrapnu masu« i, pošto se napio krvi, zarlaukao je pun silne predsmrtne moći (»zarlaukah sretno, punan mlade moći«). Pesma se, međutim, ne završava time, nego stihovima: »I gredeć sad srca jalova, prebona, / U ovoj širokoj belo-sneženoj noći, / Žalim, žalim sebe... i Napoleona« *(Jedne bele noći, Brankovo Kolo,* 1909, XV, 18). Malušev tu ne samo što nema ni trunke **samokritičke** svesti, nego nema ni svesti o komičnosti sebe kao ovog bivšeg vuka koji žali sebe »i Napoleona«: taj vuk i ta *»napoleonska« komika* idu ovde iz ničeanstva uniženog na prostu mržnju prema čovečanskom.

[19] U pesmi *Lutanje (Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 10): »Duša naša mlada, paganska i mlada / Prezre sve nizine sivih — sivih ljudi«. To su slabi stihovi, ali koji navešćuju, kao i stihovi Mirka Korolije, Bojićev nešto kasniji kult »paganstva«.

br. 44), kao da naznačuju osnovnu duševnu i moralnu situaciju *Današnjice*, i to upravo *kao situaciju patetično-herojskog («prometejskog») romantizma dozvanog nemirenjem sa banalnošću:*

Mrzim zemlju ovu, gde se jadnik stiče, —
Gde i sitni svaki uživaju blaga!
Zbog grehova njinih gde umire snaga, —
Gde na tlima plodnim korov samo niče!

O, blagujte ljudi! Jer će vreme doći:
Zadrhtaće Zemlja od zveketa mača, —
Zastrepeće nebo od teškoga plača
I zemljom će ovom silna vojska proći —

Ko u doba strašno ponosnog Orkana.[20]

On neće napisati samo, u istom »ponosnom sonetu«: »Ja znam da ću jednog dana / Silnu dići vojsku ponosnih hajduka /. . ./ I tvrda ću biti i ohola srca / I slušaću mirno, kako jadnik grca / U nemoći svojoj i milosti prosi«,[21] nego će pokušati da napiše i stihove u slavu »tirana i jakih« (a na propast »nevoljnih i kljastih«):

Carevaće opet tirani i jaki,
Poginuće sramno nevoljni i kljasti

(Moja vera).[22] I kad pokušava da piše patriotsku poeziju, on čita Ničea, očigledno. Samo, sukob *tirani — nevoljni, jaki — kljasti,* stilizovan pseudo-aristokratski, ovde je u prvom redu pokušaj objektivacije sukoba snage i slabosti samog Dušana Maluševa ili one njegove »dve duše«, čije protivurečje objaviće on 1913, približavajući se već svom kraju pisanja stihova: »Jedna je smerna, po zemlji se vuče. / Druga je gorda, krilom neba tuče«,[23]

[20] U ovim stihovima oseća se izvestan uticaj *Srpske zemlje* Veljka Petrovića (štampane takođe u *Brankovom Kolu* 1906, XII, 24—25). Ali, dok je V. Petrović ispisivao ovo »mrzim« u kontekstu drame građanskog patriotizma (kao drame protivurečja anti-romantičarske, građansko-pozitivističke svesti i svesti religijsko-romantičarske), Malušev do ove drame ne doseže: on ostaje u osvetničkoj jarosti.

[21] *Iz »Ponosnih soneta«; Brankovo Kolo,* 1906, XII, 44.

[22] Takođe u *Brankovom Kolu,* 1906 XII, 44.

[23] *Dve duše imam; Brankovo Kolo,* 1913, [illegible].

i dolazeći, linijom rakićevske tragedije moći i nemoći (i pre Rakića) do stiha oborenosti u apatiji: »Ja mrtav ležim u strašnoj samoći«.[24] Ako ovde pokušava ponovo da se rasplamsa duh romantizma, u znaku osvetničkog »mača« i u kultu herojstva, duša koja sanja taj herojsko-petetični romantizam ostaje u samoj svojoj osnovi *duša užasnuta od monotonije,*[25] ili duša koja će kroz Dušana Maluševa da se objavi, još na njegovim počecima, stihom zaista izuzetnim u tadašnjoj poeziji: *»Udrite me samo ubilačkom pesti!«*,[26] i koji je izazvan upravo žudnjom za sukobom: kao da je tu *sukob bio jedina mogućnost buđenja života i kao da je biće, duboko potisnuto, moglo da se probudi samo na moćan udarac.*

Malušev je napisao i stihove o tragediji čoveka natčovečanske moći koga uništava njegova sopstvena moć,[27] ali slom njegov

[24] *Apatija; Brankovo Kolo,* 1909, XV, 43.

[25] Ili *rakićevska* duša koju će on da oglasi i neposredno, u pesmi *Monotonija (Pesme Dušana Maluševa; Letopis Matice srpske,* 1911, CCLXXIX, 7): »Danas i sutra isto kao juče / Meni su znana sva mi obećanja«. Veza između monotonije (kao gluvog proticanja vremena) i nagona ka romantičarskom heroizmu označena je tu stihovima slabim, ali nedvosmisleno: »Mene Vreme gazi ko najnižeg skota, — / Taj golemi demon, ta sila jača! / O, život moj prati večna sramota, — / Ja bedno ginem, k'o junak bez mača!« — Otuda, u ovoj neumitnosti romantizma, postaje i razumljiviji paradoks: da je Malušev, koji je pokušavao da se usaglasi sa Bodlerom i koji će slaviti Remboa, u istoj godini u kojoj je pisao: »O ja nisam pesnik ubogih i slepih!« da se povede i za Aleksom Šantićem. Slikajući sebe ponosnog kao glečer (»Kraj jezera stojim ponosan kô glečer, / U grudima jošte mračne ljude nosim / I močari kužnih beskonačnu večer«), on je najavljivao patetično svoj trijumfalni povratak kao pesnika svetlosti: »Radujte se, grešni! Sa belog vrhunca / Struje većem zraci bogodana sunca: / Osana! Osana! Zora se već blista! / — /. . . Iz plavih daljina, ko plač tužnih zvona, / Dopire do mene vapaj miliona, / Što davno već ište novog . . . novog Hrista«. To je doslovce golgotsko-vaskrsni Šantić, gotovo prost *prepis* (sve do ovoga »Osana! Osana«, »vapaja miliona«, vrhunca — sunca, blista — Hrista). *Šantić usred lektire Bodlera i Remboa,* ali dozvan užasavanjem od monotonije (od »banalnosti« Sime Pandurovića).

[26] *Ponosni soneti; Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 24—25. Ta žudnja za neprijateljem, kao za silom-odrednicom kroz sukob do smrti, doći će, kasnije, do svoga poetski najznačajnijeg izraza u Dučićevoj pesmi *Neprijatelj (Srpski književni glasnik,* 1914, XXXII, 9).

[27] U pesmi *Tragedija (Brankovo Kolo,* 1906, XII, 6): »Kud on prođe, tu padaše tama, / Oslepljeni sklanjahu se ljudi. / Gradovima, mračnim urvinama, / Sve oseti trepet svemoćne mu čudi! / — / Al' tamo, sred tišine grobne, / U krilu večitoga mraka, — O, tamo, vrh bezdani kobne, / On oslepi od rođena zraka!« — Sličan je motiv i pesme *Repatica* (iz iste, 1911) Veljka Petrovića: to je udes moći kao udes samospaljujuće snage: »No slutim: opasnost opiće me jednom, / mirišući ruže sunčeve crvene, / oganj će da bukne u srcu mi lednom, / i pašću u sunce, i nestaće mene«.

nije bio u moći *već u nemoći koja uzaludno sanja svoje preobraženje u moć.* Otuda kao da nije slučajno što je upravo on napisao pesmu u pohvalu samoubistvu:

Al' kada tvoje zasvetle oči,
I buknu besi, ko divlje vatre,
I prsne iskra, iz srca ti skoči,
I ne daš da te sudbina satre,

Već sam digneš ruku, tvrdu ko čelik,
I smoždiš život oholim mahom, —
Ti si tad lep kao heroj i velik,
I smrt te prima s pobožnim strahom!

(Samoubici).[28] Možda, takođe, nije slučajno što su to najjači njegovi stihovi: oni su napisani u potrebi za prevazilaženjem duševne situacije »dve duše« ili razdrtosti moć — nemoć. Mit *spasonosnog samoubistva jeste mit »o nemoći kao moći«*, poslednji izraz žudnje za uznošenjem ovoga Ja nad sopstvenom nemoći. Ima tu, nesumnjivo, Veljka Petrovića, i to pre svega u težnji ka čvrstini unutrašnje-patetičnog izraza:

Ti, što neumitno, ko tisuću crvi,
Proždireš mi dušu i srce i telo, —
Što orgije slaviš sred moje krvi —
I okužiš pesmu, čudotvorno vrelo!
. . .
Ti, na dojkama hladnim i žutim,
Smrt što hraniš, ovo čedo ada!
Ti, što prstom čeličnim krutim,
Otkriješ tajnu najdubljeg jada!

O, primi tvoga najlepšeg roba, —
Bez borbe, evo, podajem se Tebi,
Razjapi bezdan mračnog ti groba, —
Uništi mi dušu! I pogrebi!

(Molitva Sudbi).[29] Ali ima tu, kroz ovu patetiku, i mitologije Veljka Petrovića o »bludnom sinu« koji se vraća Zemlji; još 1907,

[28] *Brankovo Kolo*, 1913, XIX, 10.
[29] *Pesme Dušana Maluševa; Letopis Matice srpske*, 1911, CCLXXIX, 7.

u vreme svog najvećeg bodlerijanstva, u pesmi posvećenoj Bodleru, pisao je Malušev: »Zemlji da se vratim? . . . ta rođena gruda, / Proklela je davno svog bludnoga sina«,[30] a 1909, u trenutku kada je dozivao svoje »moći, silne natčovečne« (»U trenut ću jedan da doživim večnost!«),[31] on je bio spreman da napiše: »Čuj! Zovu me rodna polja moja, — / Drevna dobra zemlja svetih mi dedova / Prašta bludnom sinu, robu lažnih snova«.

Tako se završio njegov *elevatio:* tako je umirao duh Ničea, Bodlera i Remboa u ovom »bludnom sinu« što se vraća Zemlji »svetih mi dedova«: nesposoban za Zemlju, on je sposoban da se vrati samo ovoj »zemlji svetih mi dedova«, u stilu pozno-romantičarskog titanizma; nesposoban za Eros, on je sposoban još jedino da vidi (i na ustuk svakoj poeziji) Marka Kraljevića kako lomi rebra krčmarici Janji,[32] ili da (u sonetu posvećenom Ivanu Meštroviću), recituje o ženidbi Srđe Zlopogleđe,[33] u dvanaestercu, i pesnički u podnožju *Kosovskih božura* D. J. Filipovića. Tako je Bodlerov albatros našao svoju konačnu smrt: to je bio kraj Dušana Maluševa u čijim stihovima, tek ponegde ozarenim plamenom, kao da ima, ipak, tragike sveta raspinjanog između nemoći i moći (između Ničea i Kraljevića Marka, Bodlera i »srpskih soneta«), i tragike duha koji je uzalud sanjao svoj *elevatio,* osuđen da se, najzad, odrekne i snova o njemu, u pokajničkom stavu »bludnoga sina«.

[30] *Bodleru; Delo*, 1907, god. XII, knj. XLIII, sv. 2 (u istom broju *Dela* objavljene su i pesme *Rezignacija* Sime Pandurovića i *Bez dima* Disa: »Dolaze dani i noći bez jave . . .«)
[31] U već navođenoj pesmi *Iz mojih konfesija*, iz 1909.
[32] »On pun kalpak prosu i zlata i srebra / I na grud je stište, silno kao Musu, / Vrisnu krčmarica: tri joj slomi rebra!« *(Marko se veseli; Književni Jug*, 1918, god. I, knj. II, sv. 5)
[33] *Ženidba Srđe Zlopogleđe* (posvećeno: *Ivanu Meštroviću)*, u istom broju *Književnog Juga.* — V. takođe i pesmu *Srđa Zlopogleđa, vizija, Književni Jug*, 1919, god. II, knj. III, sv. 11—12.

Todor Manojlović

Todor Manojlović ostao je u senci najznačajnijih modernističkih pesnika, ali se duh modernizma objavljivao i kroz njega, i to još u doba *Zabavnika Srpskih novina* na Krfu. On je pokušao da odbrani Isidoru Sekulić od Skerlićevog utilitarističkog i pozitivističkog gneva, pozivajući se na Šekspira: Fortinbas, junak i pobedilac, poštovao je Hamleta;[1] ali, ne mnogo kasnije, i to usred rata, on ne samo što nije pokušavao da bude Hamlet u stihu nego, na ustuk ratu ali i herojskoj patetici *Fortinbasa* Milutina Bojića, — koja je u istoj 1917. izgledala kao nezaustavljiva vulkanska vatrena reka, ali koja će samo dve godine kasnije da padne u potpuni zaborav, — da se ushićava, na stranicama *Zabavnika,* namenjenog u prvom redu vojnicima na frontu, presvetlim junskim večerima, fontanama i mermernim teracama Italije:[2]

U tami čempresa,
Pod zlatno-mrkim mostovima
I tihim, tromim, drevnim rekama — !

[1] Iako uz mali ustupak, učinjen sasvim neiskreno i nespretno, skerlićevskom »Fortinbasu«: »Mi smo — srećom! — narod Fortinbasa, boraca, pobednika i osvajača — i hoćemo to i da ostanemo dokle god smo živi« (u prikazu knjige *Saputnici* Isidore Sekulić; *Letopis Matice srpske,* 1913, CCXCV, 78—81, — v. u izboru iz Manojlovićevog dela *Bliže velikom suncu,* priredili Tihomir Savić i Luka Hajduković, izd. *Kulturno-prosvetna zajednica,* Zrenjanin, 1968).

[2] U broju od 15. juna 1917, u pesmi *Apolinski odbles.*

Presvetle junske večeri!
Na mermernim teracama,
Iznad ogledalastog toplog mora;
Opojni duh svilenastih gardenija!
Fontane! Rasplimljeni vodoskoci!
I smeli, strealistu!
Što takmičite holo
Sa čvrstim poletom
Gordih obeliska; —
Sećaj se toga meteža!
I sećaj se da nekad pevasmo
Te zanose, ta priviđenja
U snažnim, zvonkim, svetlim ritmovima,
I da iz boja i iz kamena
Crpismo plamen, plamtismo kancone.
Sećaj se — i poduzmi sad
Da obnoviš taj sjaj:

— Da nasilno presečeš
Današnju mutnu žalopojku,
Da glomazni crni oblak jada
Munjevito prorešetaš
Zaslepljivo sjajnim
Sunčanim zracima
Jedne drevne i nove
Neslućene pesme.

Niko u ovo »krfsko« doba nije tako pisao. Ako poezija ovoga vremena zna, i izvan Manojlovićevih stihova u slavu apolonstva, za dozivanje boga Henila, Sunca, jedini je Manojlović tu žudnju za Suncem, usred »današnje mutne žalopojke« i pod »crnim oblakom jada«, uzdigao *do kategoričkog imperativa* poezije, i to ovakvim pozivanjem, usred krvavog istorijskog »meteža«, na metež »presvetlih junskih večeri«, fontana i vodoskoka: u sjaju tih večeri i bleštavih fontana sagorevao je čitav jedan svet, čitavo jedno čovečanstvo preobražavalo se u »zlatni dim«[3]

[3] On time, neporečno, *nastavlja* modernizam pre Četrnaeste, koji je slobodan stih nalazio pre svega u naglašenom intelektualizmu [»Posle vekova poezije, kada je — s izuzecima najvećih! — u stihu pevala mašta, često pusta; i srce, često prazno, — danas je u stihu opet zapevana misao. (. . .) Granice poezije razmakle su se tim do beskrajnih granica misli, i zato se i granice stiha, koji je

Slobodan stih imao je ovde da objavi životnu radost, koja se otela ne samo od rata (od »mutne žalopojke dana« i Bojićeve patetike), nego i od pesimizma recitovanog vezanim stihovima parnasizma i idejnog simbolizma pre 1914. Od slobode ovoga stiha Manojlović je očekivao slobodu za radost, ali ta radost nije za njega bila ništa drugo nego *sloboda od stvarnosti,* — sloboda

ostao najglavnije al ne i jedino sredstvo izražaja pesničke misli (Zaratustra!) razmiču do krajnjih granica slobodnoga stiha, ritmične proze«, — Svetislav Stefanović, *Stih ili pesma?; Bosanska vila,* 1912, XXII, 13—14], ali i istovremeno sa odbacivanjem pesimizma parnasovskog i idejno-simbolističkog individualističkog racionalizma, u naglašenom nastojanju ka senzacijama kosmičkog jedinstva kao ka senzacijama *mističko-svetlonosnim* (pre svega u poeziji Anice Savić-Rebac, Dimitrija Mitrinovića i Svetislava Stefanovića). Slobodan stih pre Četrnaeste je, u tome smislu, — za ove pesnike čija *osnovna* opredeljenja pokušavao je da sledi i Manojlović, — *stih-svetlonosac,* stih kojim se objavljuje *jedinstvo u svetlosti* suprotstavljeno gordo-recitujućoj usamljenosti pesimističkog racionalizma.

Taj svetlosno-radosni kosmizam, koji spaljuje sve vidljivo, u znaku izuzetno naglašenoga, spiritualističkog, anti-materijalizma, produžiće se, iako bitno izmenjen novim iskustvima života i poezije, i posle Devetnaeste, između ostaloga i kroz Manojlovića. Ali, sunčana i, uopšte, svetlosna radost, koja je naslućivana i dozivana pre Četrnaeste voljom i glasovima najusamljenijih, za vreme rata doživela je pomračenje. Jedino je Todor Manojlović bio kadar, usred rata, da peva himne svetlosnoj radosti, apstrahujući svet: toga nema u pesmama drugih pesnika koji su, u ovo isto doba, pisali stihove o suncu. Izuzetak nije čak ni Dučić. Pejzaži, u koje posvećuju njegove *Sunčane pesme,* objavljene u *Zabavniku* 1918, jesu projekcije osećanja iskonskog prokletstva zemlje i svega živog na njoj. U ovim krajnje svedenim pesmama, koje su prožete sumornom strogošću, ima više mraka i manje estetizma no u svim ranijim i kasnijim Dučićevim pesmama, a sunce, kada se javi, ostaje sunce ovoga iskonskog prokletstva zemlje: sunce žege (»Sve žega mori kao čuma; / Dolina puna nekog straha«, — u pesmi *Žega),* žeđi prepukle zemlje (»Prepukla zemlja žedna vapi«, — *Omorina),* a pre i posle svega sunce pod čijom uništavajućom vatrom sve kao da je prožeto očajničkom žudnjom za spasonosnom smrću. Ako Dučić i tu zna »za lepu smrt u sjanju« (u pesmi *Sunce),* to nije ona smrt trijumfalnog estetizma čije beskonačno-svetlosne prostore Dučić je dozivao pred rat, i kojom se on zanosio upravo u samoj godini objave rata (1914, u pesmi *Krila),* nego ova smrt u očajanju usred *jare* koja sve spaljuje: »I reka pre no sunce zađe / Želi da umre do kapi. / — / Sprema se klasje sve da padne, / I lišće pred noge panju: / Da zemlja danas žudno znadne / Za lepu smrt u sjanju« (takođe u pesmi *Sunce* koja je štampana, kao i pesme *Žega i Omorina,* u *Zabavniku,* 1918, II, 18). Ovaj ne-dučićevski (pa i anti-dučićevski) Dučić nije pesnik koji može da se raduje suncu. On čak nije ni među onima koji ga dozivaju.

Pa i ti pesnici, koji su u ovo doba dozivali sunce, nisu pesnici koji mogu, kao Todor Manojlović, da se jednostavno raduju svetlosti. Njihove molitve i molbe suncu, i kada ne nose u sebi neposredne elemente i simbole rata (kao u stihovima Božidara Purića, u pesmi *Ratnici,* objavljenoj u *Zabavniku* 1. januara

jednog vanredno naglašenog iluzionizma. On je hteo da poezija pretvori svet u bajku. Godinama nije prestajao, kao modernist po ubeđenju, da se ruga »akademskim štalama«, slaveći, i u pozno svoje doba, negdašnja jutra koja je provodio u Parizu, kao

1917: »Ulaziš, sjajno sve u naše žile / . . . / I pijući nam bića i sve stle / sažižeš srca s njima umirući. / — / Oh, sunce, naše izgori nam reči, / svu krv i život, naš brate u sjaju, / al budi s nama u poslednjoj seči, / kako bi pali u tvom zagrljaju!«), produžavaju doživljaj rata kao pretnju apokalipse. Ta pretnja naslućuje se, nedvosmisleno, u *Himni Heniju* Svetislava Stefanovića *(Zabavnik,* 17. 9. 1918: »O, ne prezri nas! Mada nedostojni, molimo te: / ubićemo crnu aždaju noći /. . . / Sa trubom tvojom koja probudi nas iz naše noći, iz našeg sna, / razbudićemo ceo svet«), i, još neposrednije, u *Otkinutoj pesmi* Miloša N. Đorića (*Zabavnik,* 15. 4. 1918), u kojoj sunce umire zajedno sa raskrvavljenim čovečanstvom: ». . . Ti mreš, / a za tvoj izdisaj daju / nebrojena bića svoje trzaje / i unose se usred plamena, / da ih zavitlaš daljno, daleko / i kad se s nova ljudima vratiš, / dušama mladim, / što sa dna zore tebe čekaju / i šire ruke razdragano, / da im obznaniš, rečju plamenom, / da su daleko / svi paćenici, sve sanjalice / mrtvih vremena. / I da sam i ja, večno videlo, / odnet poslednjim tvojim plamenom, / sam, na nebeskim maglinama, / lutam zvezdanim poljanama / za dušama izgubljenim / po smrti, kao pastir ponoćni / za stadom milim, zlatorunim«.

Istina, Todor Manojlović je, u prikazu zbirke pesama *Srbijanski venac* Milosava Jelića (u *Zabavniku,* 15. aprila 1918), pisao kako »historizam i nacionalizam slabo koriste, čak još i škode, višim umetničkim ciljima«, ali je naglasio kako se ». . . nameću izvesne distinkcije i ograničenja«, jer: »Grandiozni duh naše čelične epohe, herojski zanos i tragična kob našeg naroda zahvatili su, kao neki džinovski vihor, dušu pesnikovu i poneli je ka dubinama onog opšteg, nepersonalnog rasnog osećanja, od kojega se u normalna, mirna doba svesni i kulturni pojedinac obično emancipuje«. Ove njegove reči predstavljaju svojevrsnu ispravku teze Branka Lazarevića koji je, — nastavljajući diskusije započete još pre rata, i očito ne zaboravljajući probleme koje je otvorio Dimitrije Mitrinović člankom *Nacionalno tlo i modernost (Bosanska vila,* 1908, XXIII, 19, 20), — u članku *O nacionalnom tlu u umetnosti* (objavljenom u brojevima 8, 9. i 10. *Zabavnika,* 1918, i sa napomenom da je članak pisan povodom pesama Milosava Jelića i Dragoljuba J. Filipovića), tvrdio: »Umetnik rase (. . .) kao i umetnik naroda, pokrajine i mesta, to je umetnik koji nije mogao da se probije da bude umetnik čovečanstva«. (Na članak Lazarevića, pre prikaza T. Manojlovića, odgovorio je M. Jelić pesmom *Šumadija,* štampanom u *Zabavniku,* 15. marta 1918, takođe s napomenom: »povodom studije: Branko Lazarević, *O nacionalnom tlu u umetnosti«:* »Tle ih snažno poslalo u boje, / Tle im humke ponudilo svoje«.) Ali Manojlović, koji je ovde, priznajući »izvesne distinkcije i ograničenja«, na neki način uzeo u odbranu Jelića od B. Lazarevića, ne samo što je morao, — osnovnim svojim opredeljenjem, već u ovo doba konačno određenim, — da bude potpuno saglasan sa Lazarevićevim stavom iz ovoga vremena, nego je bio (kao što je i ostao) dalje no iko drugi od »nepersonalnog rasnog osećanja«, a pogotovo od doživljaja »herojskog zanosa i kobi našeg naroda«: njegove pesme kao *Srpski stihovi Belgiji* (almanah *Prosveta,* 1918) vanredno su retke i, u svakom pogledu, izvan osnovnog duševno-moralnog i pesničkog ustrojstva Manojlovićevog.

»jutra Gijoma Apolinera i Andrije Adija«, ali ta jutra bila su za njega jutra bezmerne, nezadržive ushićenosti novom umetnošću koja će čitav svet da preobrazi u sjajnu bajku, onako kako je preobražavala Pariz: »Ruže i munje sevale su duž visokih streja / Mermernih balustrada i kroz zeleno paperje / Proletnjih leja — *iz fontana šikljao je šampanjac. / Ulice su bile popločane tirkizom i platinom* — / O, kako su zvučali po njima topot i koraci! / kroz Bulevar Sen Mišel jezdili su pegazi / Koje ste vi oslobodili iz akademskih štala, / (Krezubi stari konjušari pljuvali su žuč u napuštene jasle) / Vi, drugovi, vršnjaci moji, sada već besmrtni / . . . / Bili smo u velikom vidovitom vrtlogu / Koji spaja zemlju sa nebom i dušu s dušom — / Blaženi jutarnji pir, najlepše venčanje! / Gijome! Andrija! — vi ste ispevali žarki svatovac / Kratko još pre no što su zagrmeli topovi — / I zadržali ste za nas nešto od iščezavajućeg bleska / Onih legendarnih pariskih jutara / Koja će da nam rasvetljuju / Još mnoge sumorne sutone i tmurne noći«.[4]

Modernizam Todora Manojlovića je ovaj »*žarki svatovac*« ispevan pre no što su zagrmeli topovi, ali čiji »iščezavajući blesak« on je pokušavao da sačuva i u vreme kad su topovi »grmeli«. Manojlović je verovao u poeziju kao u čarobnjaštvo, kao u magiju koja preobražava svet, a u pesnika kao u vrhunskog čarobnika, sposobnog da »vaspostavi vedro carstvo duha, da osvešta svoj smeh«, a u prvome redu da vaskrsne usred doba »materijalizma« i »pozitivizma«. Pesnik je čarobnik Merlen, iz Apolinerove misterije *L'Enchanteur pourrissant,* mrtav u svetu »iz kojeg su već odavno nestali čarobnici«, ili pesnik Kroniamantal, iz Apolinerovog *Le poète assasiné,* koga je ubio najveći neprijatelj čovečanstva: »pozitivističko-materijalistički princip (. . .) oličen u Gospodinu Togradu«,[5] ali koji će *vaskrsnuti* jednoga avgustovskog jutra 1914, kada su izlepljene plakate za mobilizaciju: on je »ustao iz svog groba i otišao u svoj okrug da se javi na vojnu službu«: »Evropa je imala da potone u krvi i požaru; — ali najžešća nevolja, najstrašniji moment doneo je i jedno svetlo, spasonosno čulo: munjeviti vaskrs i iznenadni, nadčovečni podvig potlačenog, prigušenog idealizma, za svoju odbranu i odmazdu. Pesnik je vaskrsao i poleteo sa svojim narodom u borbi protiv nacije G. Tograda, protiv materijalizma i

[4] *Pariska jutra,* 1933; u zbirci *Pesme moga dvojnika,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1958.

[5] *Gijom Apoliner; Strani pregled,* 1928, II, 1—2.

pozitivizma koji su tada počeli bili da argumentuju već topovima i sumarenima«.[6] Zagledan u Apolinera, koga je čitao još za vreme svog boravka na Krfu,[7] Todor Manojlović nije samo verovao da »ceo strahoviti orkestar rata zvuči, grmi« u Apolinerovim *Caligrammes* (1917), »ali preobražen u veličanstvenost, u lepotu, često čak i u vedru, tiho, melanholično nasmejanu lepotu,[8] nego kao da je verovao da je rat 1914—1918. potpuno, i bezuslovno, u znaku Apolinerovog epiloga u *Ubijenom pesniku*, — u znaku vaskrsa pesnika — čarobnika idealizma: rat Francuske i Nemačke on je doživljavao kao rat idealizma (poezije) i »materijalizma« (i »pozitivizma«). Ova epoha je »uspela da sahrani, najzad, sve mračne avetinje XIX veka — sve pesimizme, materijalizme, naduvenosti i dekadencije — i da vaspostavi vedro carstvo duha«.[9]

Ne može biti nikakve sumnje da je Apoliner uticao na formiranje Manojlovićeve vere u pesnika-čarobnika koji preobražava pakao u lepotu, kao nekakav najsjajniji alhemičar i žongler-opsenar svih vremena, ali još manje može biti sumnje da je Manojlović, u kome nema ni jednog jedinog treptaja dečačke bezazlenosti basnoslovnog lirskog genija Apolinerovog, pod Apolinerovim: »*O Guerre / Multiplication de l'amour!*«, zaboravio ovo *Guerre*, predajući se ljubavi »čistoj« od svakog rata i od svake stvarnosti (kao gejziri njegovih fontana iz *Apolinskog odblesa)*. Apolinerov duh, koji je uvek polazio od najkonkretnijih reči i podataka, vršeći njihovu transformaciju u njima samima, bio je neopozivo, totalno nedosežan Manojloviću onako kako mu je bila nedosežna ma kakva, pa makar i najslabija, veza između ideala ljubavi i pakla rata kao »noći samo muškaraca«.[10]

[6] Isto.

[7] »Za vreme rata (. . .) dopro je njegov glas već i do nas, i u jednom kružoku naših pesnika što se onda zatekao na Krfu, — pesnika što su imali da povuku prve brazde našeg modernizma — bilo nas je već i koji smo sa oduševljenjem čitali *Ubijenog pesnika, Alkohole* i *Kaligrame;* a u Parizu se istovremeno istom lektirom zanosio i mladi Rastko Petrović, sanjareći dečačko-herojski o nekim borbama ‚rame uz rame sa Gijomom, na grebenima Srbije'« *(Gijom Apoliner posle četrdeset godina; Letopis Matice srpske,* 1959, CCCLXXXIII, 5).

[8] Uz već navođenom članku *Gijom Apoliner,* iz 1928.

[9] Isto.

[10] Čak, Manojlović kao da nije ni pročitao *osnovnog* Apolinera iz ratne epohe, čije stihove je, međutim, u prvome svom tekstu o njemu, o desetogodišnjici smrti, bio navodio, u originalu: »Qui donc saura jamais que de fois j'ai pleuré, / Ma génération, sur ton trépas sacré«, i u prevodu »Noć žestoka i modra i tamna i

Manojlovićev ljubavni modernizma, uzaludno tražen pod senkom Apolinerovom, skroz je »spiritualistički«, i u tome smislu i suštinski akademski nemoćan: on je »oduhovljenje« kao apstrahovanje apsolutno svake stvarnosti i svakog jezika. To je spiritualnost bez materije, duh bez stvari, u čijoj osnovi je, van svake sumnje, jedan posebno razvijen *dualistički idealizam* (ne, svakako, jedini u ovo doba, — čitav modernizam posle Devetnaeste oboleo je od ovoga *dualističkog idealizma,* — ali svakako najizrazitiji),[11] čije antinomije (duh—telo, svest—materija) pokušavao je ovaj pesnik da »razreši« jednostavnim *ignorisanjem* svega materijalnog. Kao što je, — bar u najznačajnijim svojim pesmama iz epohe Krfa, — Manojlović pokušavao da totalno ignoriše stvarnost, i da na tom ignorisanju zasnuje poeziju vedre radosti, sjaj svoga »apolinskog odblesa«, svoj klasicizam i svoju renesansu, metež svojih fontana i mermernih teraca usred krvavog ratnog »meteža«, tako je (i tada, ali i kasnije) on nastojavao da ideal čiste spiritualnosti, apsolutnoga duha, i radosti u njemu, ostvari prostim zaboravom svake konkretno-egzistencijalne njegove materijalnosti. Njegov radikalni anti-materijalizam (koji je on izjednačavao sa anti-pozitivizmom, onako kako je izjednačavao pozitivizam sa materijalizmom) izvrgavao se tako u ovaj apstraktno-jalovi spiritualizam. To je beskrajna mržnja na Materiju, jedan spiritualizam koji se rodio, valjda, u nemirenju sa »načelnim dvojstvom«, ali koji se ispoljio, u pesničkom iskustvu T. Manojlovića, kao osnovna prepreka poezije, kao njen neprijatelj ništa manji od Apolinerovog gospodina Tograda. Tu je, najčešće, teško ugrožen (a ponekad i sasvim onemogućen) odnos između svesti i materije, između jezika i konkretno-egzistencijalnog, između stvarnog i idealnog. To je spiritualizam koji je, — anti-duhovan (i antipoetski) u svome radikalnom anti-materijalizmu, — u osnovi »više jedna predrasuda nego filosofija«,[12] spiritualizam koji, zaista, svoju bajku (o

trenutno puna zlata / Noć samo muškaraca / Noć 24 septembra / Sutra napad / Žestoka noći o noći čiji je strahoviti duboki krik postojao od minuta do minuta sve intenzivniji / Noć koja je drekala kao jedna žena što se porađa / Noć samo muškaraca«.

[11] Na »ovaj idealistički i dualistički pogled na svet, o kome, mada je reč o pesmama Todora Manojlovića, treba opširno govoriti, jer je on objašnjenje i podstrek svakog Manojlovićevog stiha«, ukazao je, prvi, Marko Ristić u članku *Vatrometi Todora Manojlovića, Politika,* 1928, XXV, 7300; v. u Ristićevoj knjizi *Književna politika, članci i pamfleti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952.

[12] Prikazujući *Lelek sebra* Tina Ujevića (u časopisu *Misao,* 1921, V, 25), Todor Manojlović je isticao da je kosmos Ujevićev bitno drugačiji od kosmosa

apsolutnoj ljubavi u koju se sve uliva i preobražava, s lakoćom, bez otpora sveta i istorije, bez drame, bez kuršuma koji će da prosvira Apolinerovu glavu), stavlja »u zlatnu ravnodušnu Vasionu, / kao u okvir, za nju pripremljen«.[13] To je duh bez materije ili Raj bez Pakla. Idealizam koji veruje da je vasiona van-čovečanskog, isto kao i vasiona čovečanskog sveta, tu samo ovaj »okvir« pripremljen za slike njegove maštе; to je jedinstvo osvojeno s lakoćom, prostim apstrahovanjem i čovečanske i van-čovečanske vasione, u lakom pijanstvu mladalačkih ushićenja prvih »pariskih jutara«, pravcem ka Utopiji, i sa povremenim lirizmom te žudnje za Utopijom, ali i gubljenjem ovog lirizma uništavanjem otpora Zemlje stvarnosti.

»Sa očima uperenim u najozareniji Raj«, ovaj pesnik se zaklinjao da i on prolazi »kroz Pakao i Čistilište«, i da sve to, u njegovoj poeziji, nije »veštačka slika maštе / . . . / Već strogo ispunjavanje neoborive Sudbe i Zakona«,[14] ali tu ima Sudbe

Svetislava Stefanovića, Siba Miličića, Josipa Kosora i Vinavera, jer Ujević ne veruje u »jedinstvenu« Vasionu: ». . . on nudi, oseća i preživljuje, na najtragičniji način, jedno duboko, načelno dvojstvo, jedan nepremostivi rascep između živog i mrtvog, između duha i materije«, tako da se za njega (Ujevića) »misterijum spasa ispunjuje putem kristalizacije svih vrednosti, (. . .) duh gradi nad ruševinama tamne zemaljske egzistencije svoje bleštavo carstvo«. Ovo »duboko, načelno dvojstvo«, — taj »rascep između (. . .) duha i materije«, — mučilo je i Manojlovića, nesumnjivo; ali, dok je Ujević *živeo* ovo dvojstvo, u znaku svojih tragičnih, ali i pesmotvornih, religijskih kriza, Todor Manojlović trudio se da to dvojstvo prosto naprosto ignoriše; dok se »bleštavo carstvo« religijskog misticizma Ujevićevog ostvaruje usred »ruševina zemaljske egzistencije«, u patetici stradanja što će se razlistati baroknom bujnošću pesme koja je, međutim, u samome svome jezgru, vrhunski disciplinovana, prožeta težnjom ka gotovo parnasovskoj formi, ali i ka izvesnoj strogoj vertikali gotike, dotle se to »bleštavo carstvo« Manojloviću pričinjavalo kao carstvo duha koji se oslobodio, konačno i nepovratno, od svake materije (a ne samo od ruševina tela i ruševina sveta). Otuda i optužba, koju je Ujević izrekao pesnicima »spiritualistima« (u članku *Čuda neba i zemlje. »Predmeti poezije; Novosti,* 1922, II, 400), može da se odnosi, donekle, i na Todora Manojlovića: »Ja nalazim (i zgražavajte se koliko vas volja, jer ne marim da budem ni u kom pogledu konvencionalan) da i Materija ima svoju nevjerovatnu i groznu ljepotu, tako u kukovima jedne žene kao i u grčkoj amfori, lepotu materije vidim u životinji, u biljci i u ruci; a naši pjesnici ne pjevaju, ne razumijevaju, ne osjećaju silne i božanstvene materije. Oni su spiritualiste; ali je njihov spiritualizam obično kukavan, banalan, prazan, jalov, više predrasuda nego filosofija i poezija. Oni nemaju srčanosti da zagledaju u materiju, u njene oblike, čuda, hrabrosti, vratolomije, oni su beskičmenjaci, jer neće da se zagledaju pošteno i lojalno u istinu«.

[13] *Peinture symbolique; Ritmovi, Izdavačka knjižara Gece Kona,* Beograd, 1922.

[14] U pesmi *Opomena; Pesme moga dvojnika.*

i Zakona veoma malo: oni se, najčešće, jedva slute u ovim stihovima čija artificijelnost jeste artificijelnost svejedinstvenog (sveizmirujućeg) Raja, ravna artificijelnosti ulica »poplođanih tirkizom i platinom«, — »bez grča i bez senke«,[15] — odnosno (ako se vrati *nepodmitljivoj* stvarnosti iz koje je Manojlović pokušavao da emigrira), ravna veštačkom »svetlom Smislu i spasonosnoj Melodiji« svetlosnih reklama trgovačkog sveta (sveta kapitala), koje je ovaj pesnik, koji nije prestajao da govori ». . . iz vere u pobedu ‚metafizičkog' nad materijalističkim čovekom«,[16] pokušavao da pretvori u slova nekakvog svog *vatrometnog okultizma,* ubeđujući stihom, — možda pre svega samoga sebe, — kako to »Na vasionskim klavirima / Usplahireni Arhanđeli sviraju / Nečuvene ogromne sonate«.[17] Kao što trgovac koji je palio vatromet svojih reklama pred očima ovoga pesnika, — željnog besmrtnosti i izlaska iz razarajućeg protivurečja svog dualističkog idealizma, — nije nikakav »usplahireni Arhanđeo«, tako i ove »nečuvene ogromne sonate« koje je hteo T. Manojlović da čuje u buktanju »plamenih jezika« tih reklama, povodeći se za nekim *spoljnim* manifestacijama futurizma, nisu i ne mogu biti drugo nego pobeda »metafizičkog«. čoveka nad stvarnošću, ali putem njegovoga gubljenja u artificijelnosti ove »metafizičke«, »čiste« sreće koja se odvojila, još 1917, od »današnje mutne žalopojke«. Zaveren radosti, ovaj principijelni anti-pesimist *(doktrinar iluzije sreće u nesrećnom svetu)* pretvarao je svoj anti-pozitivizam i anti-realizam u iluzionizam vatrometa ili »ozarene melanholije«: ako u tom njegovom upornom, — upravo *fanatičkom,* — iluzionizmu, koji se odvaja od svakog prostora i od svakog vremena, ima nečega od tragične zablude, ta tragičnost, u kontrapunktu sa slikama i prizorima veštačkog Raja, i zatrpavana jezikom konvencionalno-veštačkim, tek ponegde može da se nasluti. On je verovao u *alhemiju,* kojom »Hibiskus postaje ametist, / Zeleni orah smaragd, / Karanfil vatreni rubin, / A stara žalost sagoreva / U trenutnom novom ushitu / I svetloj taštoj maštariji«, tako da u svakom trenutku može da se kaže: »Sve je lepo i drago«,[18] ali taj njegov alhemizam odviše je lišen otpora materije sveta i žive egzistencije. Manojlovićev smaragd ne pamti dovoljno zeleni

[15] Marko Ristić, u već navođenom članku.

[16] Isto.

[17] *Februar, cveće, svetlosne reklame; Pesme moga dvojnika.*

[18] *Jutro, laste, drago kamenje; Pesme moga dvojnika.*

orah, nema ni u njegovom duhu ni u njegovoj poeziji drame tog zelenog oraha stvarnosti i smaragda idealnosti (između slova trgovačke reklame i »okultnih vatrenih slova«): u radosti nema dovoljno »sagorevanja« žalosti, u žudnji da se napuste, vratolomnim skokom, *centrifugalno,* »vrteške« unormirane, konvencionalizovane svakodnevice, nema dovoljno otvaranja opasnosti niti patnje: Manojlović je hteo da bude »centrifugalni igrač«, ali njegova »centrifugalna snaga« slaba je onako kako je slaba i njegova sposobnost za patnju.[19] U jeziku njegovom nema unutrašnjih previranja, nema napetosti kojoj bi odveo antagonizam između centrifugalne i centripetalne sile, između konvencionalnog i ne-konvencionalnog, poznatog i nepoznatog, izrecivog i neizrecivog (pa je zbog toga njegova reč dvodimenzijalno--»dekorativna«: *reč Raja koji može da ima samo dve dimenzije, i koji je u svojoj dvodimenzijalnoj artificijelnosti nužno dekorativan).* To je, i na duševnoj i na intelektualnoj ravni, uvek isti dualistički idealizam, ali uvek i vera da se iz antinomija ovoga dualizma izlazi *opsenarski,* — verom da su moći iluzionizma neiscrpne i nepobedive, — *čarobnjački,* nekakvim velikim hokus-pokusom koji će basnoslovno da rasvetli svet i sve razjedinjeno u njemu da poveže ovom nadstvarnom svetlošću apsolutnog duha. Otuda je i ljubav Manojlovićeva za sve žarko, ognjeno, zasenjujuće i zaslepljujuće (kao da je hteo da bude ne samo »apolinski odbles«, nego i sâm Apolon, da oponaša pesnika i opsenara Heliosa u doba razjarenih razbijača, Titana),

[19] To je, uostalom, osnovna slabost čitavog modernizma. Manojlović je, međutim, dobro znao da centrifugalno izletanje iz postojećeg poretka sveta ne podrazumeva samo hrabrost da se prihvati pretnja sopstvene propasti nego i svojevrsnu žudnju za tom propašću koje, opet, nema bez iskustva duboke patnje. U njegovoj »misteriji u četiri čina« *Centrifugalni igrač* (izd. *Geca Kon,* Beograd, 1930) postoji ovakav dijalog: »*BIL:* Izleteti centrifugalno — znate li da to nije baš tako prosta stvar? (. . .) Jer nemamo više centra oko kojeg se vrtimo, koji nas drži i kreće . . . letimo kao meteori i oluj. A to su lude sile. Ljudi ih se boje. — *LILIANA* (usrdno): Ja žudim za tim opasnostima, ja želim takvu propast. — *BIL:* Vi ne možete želeti svoju propast, pošto još niste patili. — *LILIANA:* Zar baš treba prethodno i da se pati? — *BIL:* Treba. Patnja stvara u nama onu centrifugalnu snagu kojom se oslobađamo iz vrteške . . . Pa još i onda spopadne nas ponekad neka kukavička nostalgija, neko bolećivo klonuće, neka bedna sumnja da li ćemo moći biti ljudi — odista *ljudi* — sami za sebe, između neba i zemlje; plašimo se da se ne bismo pretvorili u kurjake ili noćne ptice . . . i vraćamo se — bajagi tražeći čovečanstva i čovečnosti onde gde sigurno znamo da ih nema — na ovakve oduške i intermece u kobni stari dolap. Još nismo zreli, još nismo prekaljeni!«

ali otuda i njegova *naglašena potreba za sintezom,* i to za nekom apsolutnom sintezom: i u prostoru (u znaku kosmopolitizma), i u vremenu (u znaku sveobuhvatne i nadvremenske kulture kao carstva geteanskog kosmopolitskog ideala večno-čovečanskog i čisto-čovečanskog).

Ideal sinteze bio je njegov vrhunski ideal, i to u svemu, onako kako je njegova osnovna stvarnost bila stvarnost »načelnog *dvojstva«* sa kojim se on nije mirio, pokušavajući opsenarski da ga pobedi. I ta sinteza je stvar njegovog opsenarskog iluzionizma. *Klasicizam,* koji je kao tendencija izrazito prisutan u delu ovoga savremenika futurista i Apolinera, — njega koji se samome sebi prividao kao »Najstariji i najmlađi, / Drug pratilaca, premudrih, sjajnih, / Najdaljih; / I drug praunuka / Koji tek dolaze / Sa novim zastavama, / Novim Znamenjima«,[20] — i koji je on pokušavao da sjedini sa idealima i izrazom novoga duha, neprestano pod geslom Getea: »Verno čuvati staro, a prijazno usvajati novo«,[21] nije u njegovom iskustvu izraz žudnje za proširivanjem i produbljivanjem svesti o postojećem svetu (kroz igru protivurečnosti antičkog i aktuelno-modernog), nego je, naprotiv, **izraz** i sredstvo njegove želje za oglušivanjem o stvarnost postojećeg sveta.[22] Okrećući se antičkom mitu, on je

[20] *Ispovest; Ritmovi.*

[21] »Ne znam više kada sam (. . .) sa svojih klasičnih autora prešao na velike moderne francuske pesnike, pod čijim se uticajem moja dotadašnja ‚teorija književnosti' uskoro u mnogome vrlo znatno izmenila. Pa ipak sam taj prelaz preživeo bez ikakvog naročitog potresa ili krize — zahvaljujući možda i svojoj prisnoj privrženosti mudrom načelu Geteovom: ‚Verno čuvati staro, a prijazno usvajati novo'« *(Iz prvog doba našeg modernizma; Polja,* 1956, II, 6—7).

[22] Treba znati da taj Manojlovićev klasicizam, — povodom koga je Miloš Crnjanski (u prikazu prve Manojlovićeve zbirke pesama *Ritmovi,* u časopisu *Misao,* 1922, IV, 71) pisao: »U našoj slobodi, na Parnasu, koji je uostalom samo seljakluk, došlo je vreme za malo klasicizma, pa ma i podgrejanog. Kad nema zvezdara, miliji su mi i astrolozi od seljačkih popova«, — nije rođen »u slobodi«, kao antiteza svemu onome što je, s toliko prezira, Crnjanski nazivao »seljaklukom«, nego je oglašen usred rata, na stranicama *Srpskih novina* (u pesmi *Molitva Dioskurima,* 1916, god. 83, br. 68). Taj klasicizam je, po pravilu, u znaku imperativa iz pesme *Apolinski odbles:* »Da nasilno presečeš / Današnju mutnu žalopojku«. On je nastajao u Italiji (a zatim je nastavljen na Krfu, gde je Manojlović najpre bio tumač u Komandi mesta a zatim radio u Presbirou), u atmosferi koju evocira Manojlovićeva pesma *Sećanje na godinu 1916* (v. u knjizi *Ritmovi:* »Lungarno Acciaioli 2 — / Sumčani ugao kraj Starog mosta, / Pod čijim je riđim lukovima / Bistra zelena reka / Zastajala sanjalački / I kao zadivljena / Od basnoslovnih uspomena«), u atmosferi kada »I krupne ruže Maréchal Niel / Nisu htele da venu / Još ni pod paljbom leta«. U pesmi *Sećanje na godinu 1916*

zaista, i pre svega, »pokušao (. . .) da dosegne jednu tačku tolerancije sa koje se može u svemu uživati bez opasnosti za

Manojlović opisuje svoj doživljaj pri napuštanju Italije (na njegovome putu za Krf?): » . . . I kada je posle / Vatreni čađavi voz / U vitkim vijuzima, / Džinovska crna zmija, / Jurio sa mnom / Kroz cvetnu Toskanu / I sumornu zelenu Umbriju, / Kroz jalovu Rimsku njivu / I dalje, kroz strasne raskoši / I sanjive pustinje / Sprženog drevnog juga, / Ja sam, kao onaj mališan iz bajke / Svoj poslednji komad hleba, / Drobio i bacao iza se / Svoje uspomene — / I gledao sam dugo / Za šarenim lepršom / Koji je setno i veselo / Iščezavao duž koloseka. / — / I znao sam da ću jednom / Doći da tražim i kupim / Te mrvice razvejane, / I da ću ih još naći / Koliko je dovoljno / Za jedan tanani venčić, / Za jednu ružičastu / Sumornu večernju pesmu — / Da ću još naći i put, / I onaj zlatno-smeđi grad, / I onu sunčanu kuću / Kod starog mosta«. U ovoj pesmi Manojlović kaže: da će sve to, što je nekada bilo, naći, ali da samo neće naći sebe kakav je *nekada* bio: međutim, čitav njegov napor, od pesama objavljenih u knjizi *Ritmovi* do pesama iz knjige *Pesme moga dvojnika*, jeste napor ka besmrtnosti, napor u nemirenju sa prolaženjem (sa *udvajanjem u vremenu*), jedna velika borba protiv ma kojega, i ma kakvog, *udvajanja*, borba protiv sebe kao sopstvenog dvojnika (onoga koji je *bio nekad*, a nije više *sada*), protiv onih stanja koja će ga, nemilosrdno, ipak snaći na kraju njegovoga životnog i pesničkog puta, i koja će se izraziti mitologijom dvojnika kao otelotvorenjem njegovoga dualističkog idealizma. Njegovo obraćanje »klasicizmu«, objavljeno pod pomalo pedagoškim znamenjem: »Eolsku pesmu prilagoditi / Grubljem narečju našem« (*Ispovest*), nadahnuto je pre svega nepristajanjem na »grublje narečje« stvarnosti u vremenu: žudnja njegova za sintezom »starog« (antičkog) i novog, jeste na ravni kulture projektovana njegova žudnja za vanvremenom (ali i vanstvarnom) besmrtnošću. Ona je izraz odbijanja udvajana i »dvojništva«, ali *emigracijom* iz stvarnosti.

Kada je, međutim, pokušavao da »grandiozni duh naše čelične epohe« postavi u perspektivu antičkog mita, — da dođe do neke sinteze tog duha i »klasicizma«, — onda je to bivalo kao u pesmi *Bogovi* (iz tri dela, *Zabavnik*, 15. januara 1918): sintezu je on tu tražio u nekakvom *parku*, pred belim kipom »Drevnoga Boga«. Pošto je otkrio da » . . . Besmrtni / Milostivo gledaju / Sićušnu trošnu lepotu / Što cveta u našem gaju, / Da vole da se njome krase«, on je pokušao, u atmosferi simbolistike poezije (ali i slikarstva), da rat projicira u »odblesu mitova«, u prostore Zevsa i Olimpa: »Sada vas ovenčava novi / Veličanstveni sjaj: / Zastareli, zlaćano bledi / Odbles mitova, / U kome lebdaste setno, / Rasplamti se iznenadno / U silnoj, golemoj žari / Vaskrsle prve ljubavi i / Buknuše, iznova gordo, / Tinjajući oltari / I tinjajuća srca / Ka vašim prestolima; / Jer, eto, propast preti / Tim srcima, tim oltarima: / Tamni se džinovi digoše, / Otrovni, besomučni, / U gorostasnoj buni / (Ko nekad u prastaro doba, / Kad ih ti, Zevse, pobedi) / Protivu svetog Olimpa / I onih koji ga brane. / Hoće da razori, / Da surva u crni bezdan, / Dični hram što ga gradismo / Od zlata i slonovače / — Vekova remek delo — / Hoće da satre sinove / Toplog, plavetnijeg mora / Iz koga se rodi bajna Venera«. U toj pozno-simbolističkoj varijanti klasicizma, u slobodnom, nerimovanom stihu, bez i najslabijega zamaha, nema poezije; ali nema tu ni najslabijeg odjeka epohe krvavog ratnog klanja: »odbles mitova«, iako »zastareli, zlaćano bledi«, i od koga se Manojlović nikada nije više odvojio (kao i od ove same reči *»odbles«*, koju je pretpostavljao uobičajenoj reči *odblesak:* valjda zato što mu je izgledala *mekša*, podatnija, — svuda je on tražio

bezbednost ove svoje (. . .) pasivne radoznalosti«,[23] zbog čega je i njegovo traženje sinteze starog i novog zaista »prijazno«: samo isto, vrlo krotko (ponekad i do bljutave uljudnosti, u punome likovanju centripetalnih sila!) traženje »tačke tolerancije« u pasivnoj radoznalosti. Ova sinteza je artificijelna, ona je jedan mit kulture kao »tolerancije« a ne živoga života koji je istinit jer je tragičan, i tragičan jer je netolerantan. Kultura za Todora Manojlovića je tolerantnost, u duhu građanske »liberalnosti«, kao artificijelna sinteza, a ne sinteza kroz antagonizam, kroz iskušavanja.[24] Ona je utoliko neumitnije »sinteza« ukoliko je

pre svega *mekotu*), progutao je ovde čitavu jednu stvarnost sveta 1917/1918. Mit, kome se ovde obraćao Todor Manojlović (najpre vaspitan u »klasičnom« obrazovanju vojvođanske škole a zatim utvrđivan u tome obrazovanju na studijama prava u Budimpešti i Velikom Varadinu — Oradea Mare, u Rumuniji — i na studijama arheologije i istorije umetnosti u Bazelu, do 1914), samo je prividno u funkciji otkrovenja mitske dimenzije savremenosti: u suštini, on je bio i ostao sredstvo apstrahovanja te savremenosti.

[23] Slavko Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost XX veka*, izd. *Veselin Masleša*, Sarajevo, 1963.

[24] Otuda, pre svega, i njegov fatalni nesporazum sa modernom umetnošću: nesporazum sa njenim *osnovnim* duhom, jedno suštinsko previđanje njene prirode ovim previđanjem njenoga porekla. U samome idealu sinteze ovog pesnika, koji je voleo da se predstavlja kao »Najstariji i najmlađi«, jeste akademsko-estetizantsko poimanje umetnosti kao samorodne. On, koji nije prestajao da govori protiv akademizma i pozitivizma, — i koji je, čak, povodom Skerlićeve »likvidacije« Disa, govorio o »crnom žigu reakcionarstva« (u navođenom tekstu *Iz prvog doba našeg modernizma:* »Kocka je pala bila — i udarac koji je tobož oborio Disa naneo je u stvari jednu duboku i neizlečivu ranu pobedničkoj strani: *ranu, crni žig reakcionarstva«*), — bio je duboko prožet akademizmom upravo ovim svojim totalnim ignorisanjem stvarnosti koja nadahnjuje umetnost. Otuda se *revolucionarni duh* velikog mađarskog pesnika Endre Adija, čiju misao je on upoznavao u Nađvaradu, 1908, u vreme akcije Adijeve grupe *A Holnap (Sutrašnjica)*, u njegovome najprisnijem doživljaju rastvarao isto kao i duh Apolinera i, uopšte, »modernizma«, u apstrakciju »estetskog programa« odvojenog od svake stvarnosti. Čak i kada je istorija, svojim daljim oticanjem, nepodmitljivo i očigledno (često čak i brutalno) otkrivala, naknadno osvetljavala, dotle često skrivene ili konfuzno ispoljene suštastvene pokretače i smisao duha nove umetnosti, on je ostajao slep i gluv za sve to: jeziva smrt Apolinera, pesnika koji je u rat ušao kao »vaskrsli« pesnik-vojnik, a koji će umreti u časovima Primirja, tako da se obistinilo njegovo proročanstvo: da će »pobeda«, »lepa Minerva«, vaskrsnuti iz njegove kuršumom pogođene, krvave glave, ne samo što ga nije potakla da se zapita o tragediji samoga Apolinera, — i o istini sveta u kome je ovaj, oblačeći uniformu u kojoj će i umreti, da slavi vaskrslog pesnika *(Le poète ressuscité)* upravo u času kada njegova egzekucija nije više bila izvršavana oružjem pozitivizma nego kuršumima, — već je, pred samim licem te Apolinerove smrti, o njenoj desetogodišnjici, pisao o njemu kao o »trijumfalnom ispunjenju i idealu cele jedne generacije« koja je »uspela da

nemoć za stvarnu sintezu veća ili ukoliko je veće odbijanje učešća u živom antagonizmu. To je kultura kao *bajka o sveizmirenosti* u vremenu i prostoru, u materiji i svesti, kultura kao »besmrtnost«, i to utoliko više ukoliko ima manje snage za stvarno učešće u životu. To je kultura kao takozvani »dobar ukus«, estetizam, »uživanje« u »lepom« kao zamena za zadovoljstva uskraćena u životu (jedini način zadovoljavanja u pasivnosti), neučestvujuća blagonaklonost koja tvorca pretvara u *ljubitelja* umetnosti, mit o večnoj »štedrosti« duha koji na sve izazove odjekuje, koji razume i govori sve jezike, od onoga Ticijanovog do onoga futurista, od Rafaela do nadrealista, od »pasatista« do

sahrani, najzad, sve mračne avetinje XIX veka — sve pesimizme, materijalizme . . .« (Otuda u brošuri *Anti-zid, prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Vana Bora i Marka Ristića, Beograd, 1932, na mestu gde se govori o Apolineru, može da se nađe i rečenica: »Podvlačimo ipak da važnost Apollinaire-a (. . .) treba tražiti na sasvim drugoj strani nego što je ona koju hoće da obasja buržoasko idealistička interpretacija, g. T. Manojlovića na primer«.) Čak ni posle četrdeset godina od Apolinerove smrti (u članku *Gijom Apoliner posle četrdeset godina)* stvarnost ne može da probije mreže Manojlovićevog idealizma, ali otuda on ne može, ni tada, da dođe do stvarnijeg razumevanja porekla, smisla i značaja najznačajnijih pokreta duha posle Apolinera, od futurizma do dadaizma i nadrealizma. Na pitanje: »šta ostaje danas, u stvari, još od futurizma, dadaizma, pa i nadrealizma?«, odgovarao je on (u istom članku): »Nešto još ostaje ipak; izvesni njihovi elementi upleteni, amalgamisani, kao neki ne baš sasvim izlišni, ali još mnogo manje neophodni sastavci ili začini, u razne novije *estetičke* programe«. Apoliner, međutim, ostaje živ; on je, svakako, »razne te vreve (. . .) sâm ili bar prvenstveno, uglavnome, izazvao i posle i dalje podržavao, podsticao neumorno — ali to vazda sa izvesnom finom i nepogrešivom unutrašnjom rezervom i distinkcijom: shvatajući celu stvar, otpočetka već, samo kao neku duhovitu igru i praskavi *intelektualni divertisman*. On je povlađivao i aplaudirao svojski svim mogućim, i najbizarnijim, ‚najludim' idejama i pothvatima što su iskričavo iskrsavali u njegovom krugu, ulažući u tu kapricioznu zabavu tobož ceo svoj stvaralački elan; u stvari je, međutim, to bila samo bleštava i zveketava sitna moneta njegovog talenta . . .« Nije pitanje koliko ima Apolinera u ovim rečima: tu je sav Todor Manojlović, *sav njegov modernizam kao »intelektualni divertisman«*, modernizam koji je rođen u ovom prihvatanju duha nove umetnosti s »unutrašnjom rezervom i distinkcijom«, i to utoliko neumitnije što su stvarnost, svet, tog novog duha za Todora Manojlovića bili jedan apstraktan, *prazan prostor* »idealne«, »čiste« duhovnosti u kome, jedino, izrazi najdubljih svetskih potresa mogu da se učine kao »kapriciozna zabava«, prostor duha bez sveta u kome je *revolucija*, koja sriče svoju azbuku kroz novu umetnost, stvar apstraktnih duhova, a njeni pesnici »idealni revolucionari« (ili »revolucionari« u idealno-vansvetskom, praznom).

To je, i posle svih saznanja o genezi najbitnije umetnosti novoga vremena, onaj isti idealizam u ime koga je Todor Manojlović (sada već sekretar *Matice*

anti-pasatista, od obožavaoca Perzeja do mističara Maksa Žakoba,[25] ali zato što nijedan jezik tu ne može, ali i *ne sme*, da se prihvati kao svoj jezik, jer je uvek jedan tragično-ograničavajući, ali i isključujući, »netolerantan« jezik, onaj koji se uzdiže do poetske univerzalnosti isključivo kroz sukob, ali bez koga je ta univerzalnost samo čista apstrakcija, i koji se uzdiže do životne radosti isključivo kroz iskušavanje najdubljega pakla, jezik koji samo u svesti o mnogostrukosti svojih glasova može da se »izmiri« sa idejom tolerancije, ali koji u živoj svojoj praksi u toleranciju, u mnogostrukost, u kulturu kao u carstvo svih jezika, stiže isključivo kao ne-tolerantan. Ne postoji jezik kulture, univerzalni jezik svih jezika, jezik idealne celine; tamo gde govori »golema belina Davida« ne govore futuristi: oni se savršeno izmiruju isključivo u egzistenciji preobraženoj u ideju o sebi, isključivo u svesti o kulturi (u tome »idealnom« prostoru),

srpske i urednik njenog *Letopisa)* pisao povodom *Pozicije nadrealizma* beogradskih nadrealista, kako »naknadno usvojeni materijalistički pogled na život« nadrealista može se »još nekako shvatiti psihološki i sentimentalno«, »kao paradoksalni gest ekstremnog idealiste«, jer je to »koketiranje sa materijalizmom sa jedne spiritualističke platforme nemoguće«, — sve su to » . . . ideje, osećanja i stremljenja manje više svih i svakidašnjih idealnih revolucionara (od kad se istorija piše), pa, u glavnome, i svakog iole kulturnog, liberalnog i savesnog čoveka. Stvari što su (. . .) u istini ‚proste kao pasulj'«. Revolucionarna negacija postojećeg sveta (a ne »intelektualni divertisman«), kojoj je nadrealizam stigao neumitnom logikom sopstvenog bića, za Manojlovića je samo »gest ekstremnog idealizma«, a ideje, osećanja i stremljenja nadrealizma koji pokušava da se stavi u neposrednu, organizovanu službu revolucije, za njega nisu ništa drugo nego nešto svojstveno svakome »kulturnom, liberalnom i savesnom čoveku«. — »To apsurdno približavanje liberalizma revolucionarstvu, dokaz je da Todor Manojlović nema pojma šta ove dve reči znače, dokaz je da Todor ne zna da se danas između ovih doktrina i vodi glavna borba i da je liberalizam glavna kočnica razvoja i preokreta sveta. Niko nije dalje od ‚iole kulturnog, liberalnog i savesnog čoveka' no onaj koji nosi prosto i jednostavno ime bez epiteta, ime koje je upalo u njegove redove, da tu izgubi svaki smisao. (. . .) Isto tako Todor Manojlović bi mogao da zna da se istorija ne piše, već *postaje*, već se stvara (i to ne sama, nekom vrstom partenogeneze), i da je dijalektika, ako nije forma ‚više duhovnosti' (dobro kada je to nacionalni stav *Matice srpske)*, jedan instrument mišljenja i akcije, u kome se nadrealistički postupak, istina, ne iscrpljuje, ali je sastavni i nedeljivi deo njegove misli i one misli koja je danas *jedino* revolucionarna« (Dušan Mitić, *Formalna sloboda misli i njeno stvarno ropstvo; Nadrealizam danas i ovde*, 1931, I, 1).

[25] Knjiga *Pesme moga dvojnika* počinje upozorenjem Maksa Žakoba: »Pas de développements litteraires ou intellectuels, mais le développement du sentiment sans cesse: agrandir le sentiment comme un comédien sincère«.

ali onoliko koliko su otrgnuti od žive egzistencije, od njene konkretnosti, pravcem ka uopštavajućoj ideji »celine«.[26]

Na nebu koje sanja ovaj pesnik zaveren idealnoj sintezi i osuđen, samim tim, na pokušaj da peva *iz* kulture, da bude *pesnik koji svoje Ja pokušava da uzdigne do Ja kulture,* kao sveizmirujuće opštosti, kao »celine« (u stilu kosmopolitizma i u vremenu, a ne samo u prostoru),[27] među zvezdama i raketama uvek je poneki avijatičar, a David i Perzej, bronzani Mediči, Sikstinska kapela, pomorandže Paola Učela, ali i Žil Laforg, Endre Adi, Malarme iz *Popodne jednog fauna,* i, pre svih, Apoliner, ne mogu ni da se zamisle ako kroz njihove prostore osvetljene svetlošću reklama ne proleti i neki biciklista. Ako ovde može da se oseti, ponekad, miris benzina, to je samo zato što će se on pomešati, u Manojlovićevom sećanju, sa mirisom grožđa (»Miris benzina i sazrelog grožđa«,[28] onako kako se »Svetlosne eksplozije izloga / Takmiče smelo / I šaljivo / Sa gorostasnim vatrometom / Vulkanskoga neba«,[29] ili kako »električno noćno cveće gradova«,[30] a pre svega svetleće reklame, ti »plamteći zapisi« kojima se Manojlović divio (u Italiji valjda? ili u Parizu, pre svega?) više od ijednoga drugog pesnika ovog vremena, preobražavajući ih, svojim divljenjem, svojom težnjom za nadvremenom sintezom, za metamorfozom egzistencije ne-tolerancije, antagonizama, u uspokojavajuću sveizmirenost kulture kao idealne, nadvremene celine, u »vatrena okultna slova«: ova »slova« pale se po drugi put u njegovoj svesti samo zato da bi svoju belinu pomešala sa belinom Davida, svoj sjaj sa sjajem

[26] Otuda ne samo što nema *dramatičnosti* u ovom pokušaju sinteze »starog« i »novog«, nego je duh ovog pokušaja »setan i zamišljen«, a njegovi ritmovi »trepere tiho«; ta sinteza je »pobedilačka i radosna«, ali »još daleka *java*«: »... Dva velika Videla / (O, divna, božanstvena), / Za druge već i još nevidljiva, / Ukrstiše nada mnom / Alemske zrake svoje — / I zato sam setan i zamišljen / I moji ritmovi trepere tiho, / Ko jedan zlaćani herojski san / Koji oglašuje, neodređeno, / Jednu pobedilačku, radosnu, / Al još daleku javu« *(Ispovest).* Idealno je ovde *idejno:* ono nije pesnički konkretno nego je racionalno apstraktno: dva sveta su »dva velika *Videla*« koja ukrštaju »alemske zrake svoje«, i to *nad njim* (»... nada mnom«): u prostoru nad-egzistencijalne idealnosti koja govori jezikom ideja, programa.

[27] Njegov kosmopolitizam, koji se razvijao naporedo sa kosmizmom srpske poezije posle Devetnaeste, jeste neka vrsta *kulturnog kosmizma* (ili kosmizma kulture kao idealnog prostora nadvremene sinteze).

[28] *Pesma o suncu i Beogradu; Ritmovi.* (Prvi put: *Misao,* 1919—20, I, 5).

[29] *Aprilsko veče; Ritmovi.*

[30] *Februar, cveće, svetlosne reklame; Pesme moga dvojnika.*

bronzanog Medičija na konju, i da bi osvetlela, u samosvesti ovoga pesnika, njega samoga kako sedi, zajedno sa svojom senkom, između Davida i nekog bicikliste u letu, usred ovoga nađenog jedinstva, ali i u zloj strepnji hoće li jednom kasnije sve to da se učini kao nestvarna bajka, jer će vreme da razgradi ovo jedinstvo, i jer će, čak, pre smrti, njega i njegova sopstvena senka da napusti, a ne samo ovaj sveizmireni svet, ova radost otkrovenja njegove duboke jedinstvenosti što se otrgla od smrti onako kako se otrgla od žive egzistencije, što je postala (makar samo za trenutak!) besmrtna, onako kako je to kultura čija idealnost ne zna za smrt. »Okultna slova«, koja rasipaju svoju svetlost artificijelnog sunca po Todoru Manojloviću, u Firenci, na Trgu Sinjorije u Veroni, nisu slova anti-okultnoga, neo-barbarskog sveta Marinetijevog futurizma, čija svetlost imala bi da spali, uz raspomamljene ritmove urlajućih mašina, i poslednje ostatke »pasatističke« svesti, nego su to *slova okultizma kulture* koja objedinjava sve, svaku svest, od »futurističke« do »pasatističke«.[31] Svetlost ovih slova koja pevaju: »Philips radio

[31] On je među prvima otkrivao futurizam (1911), iako je o njemu pisao, — uostalom veoma površno, — tek posle prvog svetskog rata (radoznali duh Mlade Bosne odjeknuo je i na ideje futurizma: v. između ostalog članak Zdenke Marjanović *Književna revolta u Italiji, Bosanska vila* 1911, XXVI, 13—14, 1911, i članak Miloša Vidakovića *Marineti o futurizmu, Narod,* 1913, IV, 312), i pošto su se poslednji njegovi refleksi ugasili u kratkotrajnom dadaizmu Dragana Aleksića i eklektičkom zenitizmu Lj. Micića (i Poljanskog), — ali nastojeći, od početka, da ga shvata i doživljava kao »Florentinci, sa Papinijem, i Sofičijem na čelu«, koji su, po njemu, otelotvoravali »onaj duhovni aristokratizam i univerzalizam ili svestranost znanja i sposobnosti što su nekada odlikovali velike individualnosti Renesansa«: za njih je Marinetijeva »doktrina, naravno, nesprovodljiva, ali je ona mogla da znači jednu čudotvornu lozinku, jedno silovito i, upravo, neophodno oružje za ljude koji su se poduhvatili bili da obnove duh i ukus svoga naroda. Ona je, stvarno, netačna, ali ona je imala izvanredne strategijske vrednosti i jednu trijumfalnu, kako rušilačku, tako i stvaralačku dinamiku. To su uvideli Papini i Sofiči i zato su oni, i ne usvajajući nikada u punom obimu i u njegovim krajnjim zaključcima Marinetijev program, pristali uz njega« *(Duh futurizma; Misao,* 1923, XII,7). Otuda je za njega, koji je futurizam otkrivao u Firenci, a ne u Marinetijevom Milanu, video u futurizmu samo »lozinku«, neuporedivo više negoli »oružje«, i otuda je i mogao, ostajući stvarno potpuno izvan futurizma, oduševljenje za taj futurizam kao »lozinku« (i to u cilju »obnove duha i ukusa«, potpuno literarno-apstraktno), da »gotovo ravnomerno podeli« sa oduševljenjem za vrhunska dela kulturne istorije: »U Firenci, posle, gde sam proveo proleće g. 1911. revnosno proučavajući umetnost i kulturu renesanse, ja sam ipak — neminovno — došao u doticaj i sa tada već visoko zatalasanim futurističkim ‚metežom' i čudnovato uspeo nekako da svoje oduševljenje gotovo ravnomerno podelim između Đota, Dantea, Fra-Anđelika, Donatela, Masača, Botičelija i

— Zenith — Agfa — Foto — Marlena Ditrih — Palma — Gevaert — Viking — Neon«, jeste svetlost kojom se, usred epohe futurizma, doziva renesansa. To su »Vatrena okultna slova / Koja hoće u ovoj grozničavoj / pretproletnjoj noći da se spoje odjednom / u svetli Smisao i spasonosnu Melodiju«,[32] neki *okultizam* koji bi imao da odvede, uprkos svim silama razdvajanja i razjedinjenosti (u svetu, u čoveku), do vrhunske sinteze, ali samo zato što je ovde sve apstrahovano, u najvećoj mogućnoj meri, što je sve od žive, egzistencijalno-konkretne tvoračke energije preobraženo u prosti simbol, u netvoračkí znak: antička misao svedena je na simbol Perzeja (u klasicističkoj varijanti), renesansa na Davida, ili Medičija (i to, čak, predstavljene kao skulpture),[33] moderna epoha na simbole automobila, elektrike, mirisa kafe iz nekog noćnog bara, zvuk saksofona. Tako uprošćeno-konvencionalno usimbolisana (apstrahovana i eksteriorizovana), ona je »pripitomljena«, oteta od sveta antagonizma, od sopstvene tragičnosti, ali i od sopstvene konkretnosti, »kultivisana« i pokorna u toj svojoj »kultivisanosti«, savršeno podatna ovome pesniku koji je, izgleda, u svojim hadžilucima Raju ponekad zaista

. . . milovao daleke cvetne obale
I ostrva blaženstva
Kao što se miluje neko blisko ljubljeno telo
Ili glatka dlaka neke tihe pitome zveri

(Opomena).[34] Ovaj okultizam sveizmirujuće kulture (kao »tačke tolerancije«) *svaku zver preobražava u »tihu pitomu zver« glatke dlake niz koju ruka može da klizi meko, bez otpora.* To bi imao da bude »primer (. . .) kako se može radovati brektavom, vonjavom kompersantskom automobilu naših dana, a ne prestati

Mikelanđela, sa jedne, i onih tako praskavo duhovitih ikonoklasta prošloga — ‚pasatizma' — i pobornika budućnosti, sa druge strane« *(Iz prvog doba našeg modernizma).*

[32] *Februar, cveće, svetlosne reklame*

[33] »Mišićavi mladi Triton od bronze / Trubi u krupnu školjku / Svoju pesmu večite žudi. /.Dok nage Nereide, / Na rubu fontana, / Primaju, u strasnom / I razbludnom klonuću, / Na svoje čvrste dojke / I glatka bedra / Poljupce zaljubljenog Sunca / I kristalne pljuskove / Bujnog vodoskoka« *(Roma caput mundi — Starinski bakrorez, bojadisan; Ritmovi).*

[34] *Pesme moga dvojnika*

zato putovati na vekovnim metamorfozama Ovidija i Getea«,[35] ali Ovidije se ovde »miri« sa automobilom bez i najmanje teškoće, bez i najmanjeg duševno-ritmičkog potresa, u rasejano-neučestvujućoj »prijaznosti« ovoga pesnika kultivisanosti (ili pesnika kultivisanog životinjstva, emancipacije zverstva od zverstva), tog pesnika čija blago osmehnuta usrdnost i očito negovana težnja ka ljupkosti (pomalo frivolno-feminizirano, pomalo sentimentalno-ironično), ne dozvoljava Ovidiju da bude Ovidije, onako kako automobilu ne dozvoljava da bude automobil, ali kako ni samome Todoru Manojloviću ne dozvoljava da bude Todor Manojlović.

Sinteza, do koje dolazi tako ovaj osmehnuto-melanholični, bajkoviti i blago-ironični pesnik, jeste površinska sinteza ove lake, bezopasne i površne, igre sa stihijama sveta i duha pretvorenim u »tihe pitome zveri«, usred kulture kao fatamorganske »čarobne oaze« savršene sveizmirenosti suprotstavljene svakom antagonizmu, i svakoj smrti, ali zbog toga, ne jednom, i suprotstavljene čovečanskoj istini, i to ponekad na upravo poražavajući način.[36] Energije sveta i duha preobražene su ovde

[35] *Isidora Sekulić, u prikazu knjige Ritmovi; Srpski književni glasnik,* 1923, VIII, 2.

[36] Liberalizam Todora Manojlovića je uvek isto traženje »tačke tolerancije« u kojoj umire svaki antagonizam, ali u kojoj umire i svet. To je uvek isti pokušaj emigracije iz sveta, u prostore spiritualizma kao u »čarobnu oazu« usred »jezive pustinje«. Tu je, u toj »oazi«, mogućna *svaka* sinteza, ali zato što je nemogućan svet, zato što se on odbija. Ovo odbijanje sveta iskazalo se, i u Manojlovićevom iskustvu, kao podloga za neporečno reakcionarstvo. On, koji je sanjao »zvezde, sazvežđa i onaj deo beskrajnosti / Čijim se dahom i plamenom / Napaja i rasvetljuje čarobno / Ovaj naš skučeni tmuri život krvi i zemlje« *(Brazda; Pesme moga dvojnika),* i koji je slavio fontane 1917, usred »jezive pustinje« fašističke okupacije zemlje, u drugom svetskom ratu, slavio je Božić (i to u *Srpskom narodu,* u »božićnjem« broju 1944), kao »čarobnu oazu«:

Božić je čarobna oaza
U jezivoj pustinji zime,
Baš usred pustinje,
Baš tačno na pola puta
Kojim se mora proći.
. . .
Gle anđeli s harfama
I pastiri s jaganjcima
Slave najljupkiju Majku
I njeno sjajno nebesko dete.
I oni nas primaju usrdno
U svoj svetli radosni krug

u odavno pročitane, i bezopasne, simbole-znake; zbog toga je i pesma Manojlovićeva prevashodno deskriptivna; svet se opisuje jer ostaje »spolja«, jer nije unutrašnja energija nego ova gomila simbola i slika što podsećaju na kulise i pozorišne rekvizite (i to iz »fundusa« nekoga provincijskog, siromašnog i, svakako, konvencionalnog pozorišta), jezikom čiji stih jedva se otima od nizije konvencionalnosti. Veoma naglašeni izražajni konvencionalizam Manojlovićev jeste neumitni konvencionalizam »tačke tolerancije« u kojoj se svaka »zver« (svaka tvoračka sila) pretvara u »tihu pitomu zver«: jedini jezik ove »tihe pitome zveri« (te kultivisane životinje) jeste konvencionalan jezik. *»Tačka tolerancije« jeste »tačka« konvencije i konvencionalnosti: »tačka« obezličenja.* Manojlovićeva pesma, u najizrazitijim trenucima službe ovoga pesnika kulturi kao sintezi, bukvalno

Na svečano noćno bdenje
Sa pobožnim starim pesmama,
Sa toplim, ganutim sećanjem
I slatkim počinkom na slami
— O, snovi o sreći i spasu!

To više nije Ovidije i automobil, »pasatizam« i »futurizam«, nego vedrinom ozareni religijski misticizam, koji svet terora i krvoprolića pretvara u sanjariju pred jelkom sa ukrasima od stakla i vune i carevima u Vitlejemu, napravljenim od obojenog kartona; umesto grčkih bogova to je hrišćanski bog, ali pretvoren u Božić-batu što nosi poklone »dobroj deci«, a sinteza, koju je Todor Manojlović tražio u ovoj »čarobnoj oazi« nije (za trenutak) više sinteza svih epoha kulture, *nego sinteza boga i kulture:* u *Prosvetnom glasniku* ideologa »svetosavske kulture« Velibora Jonića (u broju za mart—april—maj 1942), u članku *Mistično proleće Dositeja Obradovića,* T. Manojlović starao se da dokaže da Dositej nikada nije napustio hrišćanstvo nego samo crkvu, da ga ne treba tražiti u duhu materijalizma i pozitivizma, jer je on samo spajao boga i kulturu. (U istom broju Vladimir Velmar-Janković objavio je članak *Istorijski idealizam srpskog naroda,* sa tezom da je srpski narod »predodređen« za idealizam, a ne za materijalizam.) Taj religijski misticizam »čarobne oaze« praznične, proletnje zračne vedrine i sanjarije na Božić, u društvu »anđela s harfama« i »pastira s jaganjcima«, »sa pobožnim starim pesmama«, »u jezivoj pustinji zime« (najjezivije zime čovečanstva!), Todor Manojlović je kasnije napustio (u njegovom »paganstvu« ovaj »božićnji« vedri misticizam bio je samo kao nekakav incident koji nije trajao duže od košmara okupacije!), vraćajući se ponovo, od ovih »sinteza« boga i kulture, svojoj predašnjoj sintezi »starog« i »novog«, ali ostajući uvek u »čarobnoj oazi« ili na »platformi spiritualizma«: zbog toga je i taj »incident« potpuno u logici njegove apriorne vedrine, njegovoga odbijanja da zna za nesreću. (U isto ovo doba, za vreme okupacije, objavio je T. Manojlović i knjigu *Ogledi iz književnosti i umetnosti,* u izdanju *Srpske književne zadruge* Svetislava Stefanovića, 1944.)

kao da je pisana na turističkim dopisnicama, a njena suštinska (i nenapisana) poetika jeste *poetika anziskarte:* s jedne strane je David, »golema belina«, renesansni kult apsolutne antičke forme (apsolutne koncentracije), a s druge strane, na poleđini ove slike čija skrivena istorija jeste istorija »pripitomljavanja« antičkog duha, — njegovoga preobražavanja u renesansu, zatim u »klasicizam« i, najzad, u ovu turističku razglednicu, — lenjo teče jezik *konverzacione dekoncentracije,* jezik čije reči Manojlović je ispisivao nemarno i rasejano (kao što se miluje glatka dlaka pitome zveri), bukvalno idući *niz dlaku konvencionalnosti,* dok je »... sedeo zavaljen i ispruženih nogu / Na jednoj klupi Liksamburškog parka, / Očekujući možda pojavu Prustove Odete / Ili za jednim limenim kafanskim stočićem / Na Pijaci dej Sinjori u Veroni, / Pišući na dopisnice / (Sa gotskim grbovima / I mermernim antičkim Amfiteatrom) / Ushićene pozdrave onima / Za koje je onda još mislio / Da i oni njega vole / — ili se sunčao na blistavom / kadifastom pesku Lida i Tirenskog mora«.[37] On je istovremeno u svemu, i svuda, svakako »primer (...) kako se može na Trgu della Signoria pisati oda Terazijama«,[38] ali zato što nigde i ni u čemu nije *stvarno:* njegov kosmopolitizam je turistički nemarno-površan, neizmenljivo konvencionalan; on blago prelazi rasejanim pogledom preko sveta i bića u njemu, i on je dekoncentrisan u toj svojoj rasejanosti. I *vedrina* i *bajkovitost* Manojlovićevih najznačajnijih pesama podrazumevaju ovu rasejanu dekoncentrisanost: to je dekoncentracija, krajnje protivurečna idealu antičke stroge forme, koja, međutim, slavi tu formu. I to je dekoncentracija duha koji rasejano, klizeći po površini, lipe Poenkareove ulice i jablanove Nemanjine ulice uzdiže do simbola jednog bajkovitog sveta, pretvarajući i Poenkareovu ulicu i Terazije, kao i Pariz, Rim, Firencu, u fragmente ovoga sveta koji je bajka sama dok je viđen površno-rasejanim pogledom, i koji je jedinstven samo u ovoj blago-rasejanoj dekoncentraciji svega: i misli i osećanja.[39] To je laka

[37] *Moj dvojnik; Pesme moga dvojnika.*

[38] Isidora Sekulić, u navedenom članku.

[39] Takav je Beograd u *Pesmi o suncu i Beogradu,* nadahnutoj radošću zbog završetka prvog svetskog rata. On je ovim ushićenjem preobražen u grad bajke: elementi beogradskog pejzaža ovih prvih poratnih dana preobražavaju se u elemente bajke, a samu bajku gradi sinteza protivurečnosti (»starog« i »novog«), »koju Sunce volšebno krasi / Svadbenom koprenom«. Beogradu je »dovoljan jedan poljubac sunca« da bi, rešetan kuršumima i granatama, vaskrsao i gledao u

opijanjenost, tiha ushićenost što blago klizi preko stvari i drugih bića, *osećajna površnost koja jedino može da odjekuje na sve*, i koja svako oduševljenje, svaki izrazitiji pokret ka osećajnom, ili mislenom (ali i izražajnom), intenzitetu, potiskuje neprestano, pretvarajući učesničko saosećanje u *simpatiju* (kao u *saosećanje na odstojanju)*, kao u *blagonaklonost* koja prihvata sve, ne samo i Rim i Terazije, i ne samo Donatela i futuriste, nego i svetitelja,

---

večnost »mladoženjskim očima«. Zahvaljujući ovom poljupcu Sunca sve se preobražava u bajku jer sve se povezuje: »Odblesi i električne struje«, »Sa rikom automobila /. . ./ Meša se momačka pesma / Jedne čete vojnika / Što gipko, silovito / Maršuje k Starom Gradu«. To je blaga ushićenost koja sve povezuje, i koja ovim povezivanjem teži da se produži: jedini put u stvarnost T. Manojlovića jeste put ovoga svepovezujućeg ushićenja, — jedina stvarnost na koju je ovaj pesnik pristajao jeste stvarnost »pod poljupcem sunca«: pozlaćena (»idealisana«) stvarnost: ova iz *Pesme o suncu i Beogradu,* kao i ona iz pesme *Majsko drveće Beograda* (iz 1938; *Pesme moga dvojnika),* koja opeva »terazijske kestenove od nekada«, »lipe Poenkareove ulice« i »jablanove Nemanjine ulice«.

Ako negdašnji »terazijski kestenovi« šume samo u »sunčanoj panorami« njegovoga sećanja, oni se tamo združuju sa »kitnjastim, sanjalačkim / Toskanskim i umbrijskim predelima / I zaslepljivim modrim vedutama / Jonskog i Tirenskog mora«, postajući tako elementi i funkcije jednoga *kosmopolitizovanja* Beograda, tačno kao i jablanovi Nemanjine ulice koji rastu, zajedno sa zgradama, »neodoljivim ritmom i poletom«, pozivajući (»izređani do stanice«) na put, »U svet, u svetlu daljinu, preko reka, brda i mora / Gde se u Fata Morganama, / U dimu lokomotiva i brodova priviđaju / Sijena i Verona i Azurna obala, / Pariz, Toledo, Tunis, / Antile i Havajska ostrva — / I sve što god još poželiš . . . / — / Jer sve je to samo zlatnozeleni odbles / Naših majskih jablanova«. Beograd tako postaje *kosmopolitski grad*: kosmopolitizam Manojlovićev je *bajkovit kosmopolitizam*, ili *kosmo-politizam »pod poljupcem sunca«*. Svet je jedinstven jer je suncem preobražen u bajku: »načelno dvojstvo« stvarnosti i sna, dalekog i bliskog, mrtvog i živog, »starog i novog« razrešava se u ovoj bajkovitosti, u toj sanjariji otvorenih očiju koja pozlaćuje svet, tako da je bajka, kojom je pokušavao da živi ovaj pesnik, bajka o idealno izmirenim suprotnostima, a njegov *kosmopolitizam* ideja o toj sveizmirenosti, rasejanošću za neposredno-postojeće. (Možda treba primetiti da je, uopšte, kosmopolitizam srpske poezije ovoga vremena, a posebno modernističke, uvek, u svim svojim najraznovrsnijim varijantama, zasnovan na odbijanju neposredno-postojećeg, odnosno da podrazumeva i jednu volju za mistifikacijom i izvestan romantičarsko-utopistički stav. Toga ima, u prvom redu, u poeziji Rada Drainca. Samo, dok Todor Manojlović na blagoj, i *građanski ljubazno osmehnutoj,* rasejanosti za neposredno-postojeće gradi, u stilu svoga »klasicističkog« objektivizma i racionalizma, i krajnje smireno, svoj kosmopolitski san, Rade Drainac, — u totalnoj suprotnosti njemu, — odbijanje neposredno-postojećeg ostvaruje razaranjem, svesno podržavanom dezorijentacijom, u stilu lumpen-proleterskog anarhizma, patetično-euforičnim vrtlozima, prikazujući sopstveno Ja u stilu melodramsko-cirkuske mistifikacije, u žudnji za »vitriolski« jakim senzacijama najprimitivnije mogućne duše gradske periferije, u kojima caruje mit anti-kulture a ne kulture.) Kosmopolitizam Manojlovićev je neka vrsta pokušaja sinteze u prostoru (onako kako je njegov mit o »besmrtnoj« kulturi pokušaj

igračicu, avijatičara, crnca, vojnika, sumorne starice, odžačara i pesnika, ali tako što tu nema dublje istine nikoga od njih.[40]

Anti-akademizam Manojlovićev (onaj koji je on, i u stihu, toliko puta isticao) jeste privid ovog nepripadništva u blago-rasejanoj dekoncentraciji, ove rasejanosti koja slavi apsolutnu formu Davida izrazom lišenim svakog sažimanja. Pesnik koji je »simpatičan« Manojloviću, i kakav je on i sâm hteo da bude, nije »onaj što pažljivo teše glatke besprekorne / I ništavne stihove / Kojima se akademski estetičari dive, / Već onaj koji *sa simpatijom* / Zapaža razne pojave i momente života / I u *vedrim slikama, kao u šali i igri,* / Saopštava nešto / Od velike neiscrpne poezije ovog života.[41] Njegovo otvaranje konverzacionoj prozi nesumnjivo je, u istoriji novije srpske poezije, jedan mali kurs anti-akademizma; njegov pokušaj da pomiri epohe kulta forme sa epohama u kojima ne samo što se raspada taj kult, nego se raspada i sâm instinkt forme, produbljuje se, u nekim pesmama, pokušajem da se pomiri ideja večnosti i ideja prolaznosti, — da se izmire Vasiona (u njenoj mračnoj i hladnoj večnosti), i efemernost trošnog čoveka: ono što je apsolutno i ono što je prožeto mišlju o sopstvenoj krajnjoj trošnosti. Čak, u nekim trenucima, on kao da je sanjao da ništavnim, na smrt osuđenim, »zemaljskim varnicama«, »zaseni večne zvezde«, nalazeći u tome nekakvo »sumorno zadovoljstvo«, kao onaj koji ispaljuje rakete u nebo, i za koga je on nagađao da je, možda,

Neki mađioničar
Što pomoću vatre
Izvodi čudesa
Tajanstvena i moćna činodejstva — ?

---

sinteze u vremenu), nemirenje sa »dvojstvom« u prostoru, pokušaj izgradnje Firence u Beogradu ili Rima u Novom Sadu, pokušaj kome je u korenu spiritualizam, ideal čisto-čovečanskog i večno-čovečanskog (rein-menschlich i ewig-menschlich Getea, — v. o. tome u Manojlovićevom članku *Kozmopolitska kultura i svetska književnost; Zbornik u čast Bogdana Popovića,* Beograd, 1929), ali koji sigurno pamti i najličnije Manojlovićevo iskustvo posle njegovih »stranstvovanja« u gradovima zapadne Evrope: »Ali ognjište nađoh hladno /. . ./ I u krilu zavičaja / (Tvrdom krilu) obuze me / Gorka želja za Tuđinom / Gde došljaka dočekahu /—/ Sa kondirom i poljupcem /. . ./ Gde beskućnik bejah kućnik« *(Pred novim Hadžilucima;* v. u knjizi *Vatrometi i Bajka o Akteonu;* izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Spasojevića,* Beograd, 1928).

[40] U pesmi *Simpatija (Srpski književni glasnik,* 1930, XXX, 4; *Pesme moga dvojnika).*

[41] U istoj pesmi.

Možda samo neki usamljenik
Što tim bleštavim igrama
Skraćuje sebi noć i bdenje

I kome je sumorno zadovoljstvo
da gordim ognjenim prugama,
Trenutno preseca beskrajno nebo
I večne zvezde zasenjuje
Zemaljskim varnicama

(Rakete u noći).[42] Ono što je, nesumnjivo, *najznačajnije* u njegovoj poeziji, upravo je negde tu: *u ovom sumornom zadovoljstvu da zasenjuje večne zvezde »zemaljskim varnicama«:* reči njegove srdačno-rasejane kolokvijalnosti, površne, nepovezane u arhitekturu čvršće celine, ponekada su zaista kao te »zemaljske varnice« koje on baca u nebo večnosti: reči jedne konvencionalnosti prihvaćene onako kako je prihvaćena rasejanost, ili kako je prihvaćena misao o sopstvenoj, čovečanskoj, trošnosti: ovaj vernik »večitih« dela »besmrtne« umetnosti (besmrtnoga, nadvremenskoga, duha), u podnožju Donatela ili Masača, predavao se prozi jezika brbljarije i trivijalnosti, zasenjujući nebo iste ove »večnosti« i »besmrtnosti« upravo tom prihvaćenom banalnošću, i trivijalnošću, i to ne samo mireći se sa njima nego, posle svih svojih snova o »besmrtnoj« kulturi, o sintezi »staroga« i »novoga«, tražeći čak ponekad u njima i jedini spas: pesma *Suton na Pinču i veo Iride,* — koju je on naznačio kao »rekonstrukciju iz g. 1913«,[43] — objavljuje »horacijevska ganuća / (Radujte se svi, o profesori latinskog jezika) /. . ./ Alme Sol . . . possis nihil urbe Roma visere maius!«, tako da je to Horacije koji se, dok na trgu »Jedan grbonja i dva mladića / gude i duvaju romantičnim žarom / *An den Frühling* od Mendelsona«, ». . . čudnovato / upleo u mendelsonsku melodiju«. Ali, »srećom, živa večernja vreva / I zasenjivi šareni električni blesci od Via del Tritone (. . . / Razbijaju te *klasično-romantične čini i aveti«,* a ovaj pesnik koji je čitavog veka sanjao da pomiri »staro« i »novo«, objavljuje oduševljeno:

[42] *Vatrometi i Bajka o Akteonu.* Pesma *Neznani čarobnici* (iz 1922; *Ritmovi)* završava se stihovima: »A spas i put / biće jedino / U vatrenim slovima / Što smo ih nekada, / Podsvesno, ali nadahnuto, / Ispisali na ravnodušnom nebu«.

[43] *Letopis Matice srpske,* 1931, CCCXXIX, 1—2; *Pesme moga dvojnika.*

I u munjevitoj beloj i rumenoj svetlosti jednoga bara,
Usred staklastog sjaja, praska i zveketa
Staklarije, metala, mermera i električnih mašina
Rasplinjuje se naprasno magla sumora.
Hvala bogu! — odnosno: Bogovima! —
Rim nije više klasičan:
Njegovi liktori i gladijatori,
U belim jakama, opasani još beljim keceljama,
Toče kafu, Marsalu, vermut i džin,
Stružu kristalne kocke veštačkog leda
Za koktele i druga osvežavajuća pića —
I služe u vitkim visokim čašama
Tečni ledeni karneol, smaragd, rubin,
Topaz, malahit, opal — tj. oranžade,
Sok mente, maline, nara, u koje se čarobno
Pretvorio slavni mitološki veo
Ljupke olimpijske bardame Iride.

Ta »rekonstrukcija iz g. 1913« očigledno je neverna: ona znači, posle više od četrdeset godina iskustva ovoga pesnika koji je sanjao sintezu »starog« i »novog« (koji je hteo geteanski klasicizam da izmiri sa Apolinerom), napuštanje ideala te sinteze, objavu (i to kao u nekakvome velikom olakšanju!) njene nemogućnosti. *Proza* ovih *razdešenih* stihova, njihova *aljkavost* (sasvim svesno negovana), dolazi odande odakle dolaze i ovi liktori i gladijatori preobraženi u kelnere ili ovaj *»mitološki veo« koji se pretvorio u oranžadu:* iz osećanja »Rim nije više klasičan«. Ali ta proza dolazi i iz nemoći Todora Manojlovića da poetski razigra i osmisli kontradikciju između »starog« i »novog«: *nemoć njegove sinteze je u njegovoj nemoći za kontradikciju.* Nikada u njegovoj poeziji kontradikcija ne prodire u samo tkivo jezika, u izraz: ako postoji, ona ostaje izvan jezika, na ravni ideje, nešto »spolja« što se opisuje i što, zbog toga, ne vodi sažimanju izraza već, naprotiv, ovome njegovom rasturanju u prozu. *Todor Manojlović hoće prozu zato što neće kontradikciju.* On se ničemu ne predaje onoliko koliko je potrebno da bi došao do metaforičke gustine kroz sukob protivurečnih sila. Ništa za njega nije nužno, i sve kao da se pretvara u »kristalne kocke veštačkog leda«, ali i u »koktele i druga osvežavajuća pića«. On je *uživač* koji u stvarima uživa, jer ostaje izvan njih. Ni u jednoj stvari nema za njega ničega apsolutnog: niko nije, u suštini, bio

toliko daleko od »vasionstva« apsolutnosti kao on, zaveren površini i njenome pitkom sjaju.

Kada je, već uveliko na smrt osuđen, ali sagorevajući dugo, i pričinjavajući se samome sebi kao Ovidije u Tomima

(Sedim turobno ovde na jednom mestu
Već godinama, sâm,
Kao Ovidije u sumornim Tomima),[44]

daleko i od »plamtećih jezika« reklama svoje mladosti, ali i od negdašnjeg svog poverenja u sopstvene opsenarske moći, on pokušao da napiše tužbalicu za Žil Laforgom, ta njegova tužbalica preobrazila se u neku vrstu male prijateljske raspre, prelivene dobroćudnim osmehom, ali ne manje i u tužbalicu za Parizom njegove nepovratne mladosti:

. . . I Jednom Te iz nebuha zaprepastila misao
Da bi mogao da umreš još iste večeri
A da nisi video — ne sećam se više koju
Daleku, predaleku zvezdu ili sazvežđe
Neznanog Severa. — Čudna bojazan!
Dirljiva, a pomalo i smešna:
Jer, šta će Ti u samrtnom času
Čudovišna čudesa beskrajne mračne Vasione? —
Ona nas se stvarno baš ništa ne tiču,
Ona nam ne olakšavaju
Niti život, niti smrt.

Mene, vidiš, oduševljavaju samo
Vedra, svetla čudesa ove naše zemlje —
I za mene bi bila najveća žalost
Da pred svoju smrt ne vidim još jedanput
Praskave fontane i krnje mermerne stubove Rima,
Njegov Panteon i Sikstinsku kapelu
(U jarkom sunčanom sjaju onog blaženog leta,
U kome sam ih video prvi put), —
Ali, iznad svega: da ne vidim još jednom Pariz,
Tu najlepšu, najdragoceniju,
Najuzbudljiviju od svih zvezda,

[44] *Mal du pays; Pesme moga dvojnika.*

Tu zvezdu nad zvezdama —
Jer je tvorevina
Ne nekog glupog fizičkog procesa,
Već čovečjeg duha, pregalaštva i ljubavi

(Tužbalica povodom stogodišnjice Žil Laforgovog rođenja).[45]

Anti-vasionska filosofija »zemaljske varnice«, kao filosofija »čovečjeg duha« pretpostavljenog »glupom fizičkom procesu« (jedan izraziti antropocentrički humanizam kome je, nesumnjivo, duševna osnova u neradoznalosti ove svesti umorom već konačno zatvorene u malu sferu sopstvene mitologije), došla je tu, u ovoj tužbalici pretvorenoj u rasejano-ćaskajuće raspravljanje koje kao da i mrtve može, svojim prisnim tonom, da oživi, i do sebi savršeno odgovarajućeg izraza: ton neobaveznosti ovoga časkanja, bez i jedne jedine tačke veće koncentracije, u potpunom je skladu sa ovim anti-vasionstvom.

Ima tu nekoga umora, čak neke *apatičnosti;* međutim, apatičnost koja provejava ovim stihovima (kao zgurena senka žalosti ovog pesnika, na zidu iznad njega, u gluvilu izgnanstva bezizglednijeg od onog Ovidijevog), nije delo poznih dana Manojlovićevih, provedenih u »najvećoj žalosti« što će umreti a da neće još jednom videti Pariz: uvek ima neke apatičnosti u Manojlovićevoj poeziji, — čak i onda kada je ta poezija pokušavala da bude »apolinski odbles« ili samo vatromet, — *uvek ima nečega pesničkog, ali koje kao da nije dovoljno ubeđeno u svoju nužnost.*[46] Možda je Manojlović, ubeđen da

[45] Iz 1960.

[46] Iako je, nesumnjivo, ova apatičnost došla do najvećega svog izraza u knjizi *Pesme moga dvojnika,* u kojoj je stepen dekoncentracije razgovornog, sasvim konvencionalnog, jezika daleko najjači, tako da ta zbirka označava gornju, i krajnju, granicu do koje je stigao Manojlović otvarajući se prozi.

To nije ni najmanje slučajno: Manojlovićeva vera u svepovezujuće moći iluzionizma ovde je najdublje ugrožena. Otuda je i »načelo dvojstva« njegovoga idealizma, kome je on nastojavao da pretpostavi svoj »spiritualistički« iluzionizam i kosmopolitizam, osnovno »načelo« ove knjige, sama njena sadržina: Manojlovićev »dvojnik«, njegovo drugo Ja, izrasta iz plime ovoga »načela dvojstva«, on je projekcija doživljaja udvajanja i u vremenu i u prostoru. O njemu će Manojlović govoriti: »Polovina moga bića (— neverna srećna polovina) / Boravi tamo, u daljini« *(Mal du pays),* zagledan očima sećanja u ono što je za njega bilo »Utopija, Ikarija, Bimini, vrtovi Hesperida, / Ili Pariz, Kan, Firence, Venecija« (u istoj pesmi). »On skita ponovo, skita i dalje, / Hitar i vedar kao pre, / A možda još i hitriji no pre, / Svojim sunčanim putevima /. . ./ Dok ja kunjam, ovde, u ovoj / Mukloj i sve sumornijoj niziji / Sa svojim sve sumornijim

»svet je jedna ogromna blistava / i ništavna Fata Morgana / koju nam dočarava, projicira / *opsenar* Helios«,[47] samome sebi, *kao pesnik,* izgledao nedovoljno nužan, nedovoljno bitan. Jer, šta znači pesma, — koja je, među bezbrojnim drugim formama, i uprkos tome što duh njome hoće da dođe do svoje suštine, *takođe i jedna forma,* — ako je sve Fata Morgana koju »pesnik Helios« (pesnik i opsenar: to je za Manojlovića nerazlučno) prekida samo pokatkad, u »najtišim halkionskim časovima, / da bi u prolaznom tečnom ogledalu reke posmatrao / Svoje sopstveno presjajno prečisto besmrtno lice«?[48] Sjaj Heliosa ga je, izgleda, spaljivao u samom njegovom korenu: kako biti pesnik (opsenar) pored pesnika (opsenara) Heliosa? Kako se na večitoj, nezavršivoj »olimpijadi« duha i forme, svetlosti suštine i oblika, takmičiti sa pesnikom Heliosom? Ako vera u mrak ubija pesnika otkrivajući mu da je njegova forma besmislena kao što su to i sve forme u mraku, u ništavilu, evo kako njega ubija, ništa manje, i vera u Heliosa: postoji nihilizam pesimizma, ali postoji i nihilizam ovakvoga »optimizma«, ove svetlosne mistike.[49] Sjaj Heliosa je mrak poezije, koja ostaje, ipak jedna forma i kada je okrenuta svetlosnoj suštini: ne postoji forma (pesma) koja bi bila »prolazno tečno ogledalo«, u kome bi mogao da se ogleda Helios, kao nekakav vrhunski Narcis svih svetova. *Između Heliosa i forme nema pomirenja.* Helios je ovaj apsolutni Narcis koji pristaje samo na ono što je njegovo ogledalo, koji zahteva *ispražnjenje svega:* Narcis koga pesnik uzalud poziva da se ogleda u njemu, povlačeći se, kao Manojlović, trudeći se da njega konkretnog, živog, tu bude što manje.

Manojlović se povlačio; on je *pesnik u povlačenju, u samozatajivanju.* Stišavao je svoj glas, smirivao, koliko mu se igda davalo, svoju osećajnost i svoj izraz; i dešava se, ponekad, da se u njegovu poeziju uđe kao u neku blaženu »večernju vedrinu« nadstvarnog smirenja čije idealne pejzaže otkrivao je, glasom prigušenim, u lakoj uzdrhtalosti, stihom čiju osnovnu bistrinu, bez ijednog jačeg naglaska, ne može da pomuti ni banalnost »rujnog zlata«:

Ko da se vratismo
Iz jednog besmislenog meteža
Sablasti i avetinja . . .
Blažena večernja vedrina,
Izatkana od rujnog zlata
Sunčevog i od sećanja
Razapinje nad nama
Svoj kitnjasti šator,
Sprema nam pir za kojim čeznusmo.

saznanjima — / O kojima mi se ne peva« *(Moj dvojnik).* Ushićenje se tu povlači u sećanje, kao i čitav svet: ako se peva maj, ako može da se ponovi: »I varoš je idilično predgrađe Raja« *(Iz jednog prošlog maja),* to je samo ovako, zatvorenih očiju. Manojlovićeva bitka za vedrinu, za »ozarenu melanholiju« ne prestaje ni tu, na pragu smrti; ali ova vedrina prožeta je tamnim slutnjama: »Uspomene survavaju se strmo niz sure vidike — / Nebo je obla tabla od škriljca, na kojoj pišem pesmu — / O, taj sivi sunđer kiše ubrzo će zbrisati i nju« *(Pesma na tabli od škriljca),* što pesmama Manojlovićevoga dvojnika daje jednu *čovečansku dimenziju* dublju od one koju su dotle poznavale. Iluzija se tu sjedinjuje sa izgubljenošću svake iluzije, san sa slutnjom smrti, a pre svega umor sa *čvrstom* gordošću koja odbija da prizna poraz. Ono što je ranije, najčešće, bio samo iluzionizam, sada, u ovom predvorju smrti u kome T. Manojlović piše svoje stihove, postaje izraz jedne gordosti, jedne smirenosti u očekivanju da se ugase i poslednje veštačke zvezde ovoga vatrometa u sećanju. Pesme često liče na neka pisma koja je ovaj pesnik pisao ne znajući kome da ih pošalje, u ovoj gordosti koja mu je, ponovo, zabranjivala da se preda ma kakvoj dubljoj koncentraciji duha i jezika, ali koja je, sada, tom časkajućem tonu, i kao u nemarnosti, davala čak i značenje izvesne nemarnosti njegove prema svojoj sopstvenoj smrti. Dekoncentrisanost ovoga proznog govora kao da prerasta u poeziju upravo zahvaljujući tome što je funkcija, oruđe ove nemarnosti prema sve prisutnijoj smrti, — ona kao da se preobražava u blagi osmeh ovoga smireno-nepatetičnog dostojanstva. Ništa drugo tu nije bitno, a najmanje sama pesma: bitno je samo ovo pisanje »na tabli od škriljca«, gorko-osmehnuto, bez ikakve želje da se ma šta zadrži. Bitan je šum pera koji osluškuje ovaj osmehnuto-iščezavajući čovek, nagnut nad sopstveni »krasnopis«, sve reč po reč i slovo po slovo, pre nego što i ta slova i njega ne zbriše »sivi sunđer kiše«. *Pesme mog dvojnika* su, sigurno, ljudski izvoran izraz kraja jednoga iluzionističkog puta, ali i jedan od poslednjih, sudbinskih neumitnih, odjeka modernizma posle Devetnaeste: možda ih treba čitati naporedo sa poemom *Lament nad Beogradom* Crnjanskog, *Apokalipsom* (iz 1941) Siba Miličića i nekim pesmama iz *Evropske noći* Stanislava Vinavera.

[47] *Ravnodnevica; Pesme moga dvojnika.*

[48] U istoj pesmi.

[49] Ako doktrinarni pesimizam uvodi Simu Pandurovića u jezičku banalnost, ovaj »apolinski« (»helioski«) apriorni optimizam uvodi Manojlovića, — drugačijim stihom, i pod drugim »znamenjima« poezije i morala, — u istu banalnost. Ma koliko da su ovo dva krajnje protivurečna stava (osnovni Manojlović jeste, u stvari, anti-Pandurović), oni se »izmiruju« u ovoj istoj banalnosti, i to putem istog osećanja ne-bitnosti (ne-nužnosti) izraza i jezika, putem *apatičnosti* koja u poeziji »optimističkog«, opsenarsko-vatrometnog Manojlovića, nije došla do usklađenosti sa osnovnim idejnim stavom, — kao što je slučaj u izvesnim pesmama Pandurovićeve poezije, — ali se oseća malaksalošću njegove fraze i konvencionalnošću izraza (posebno njegovih epiteta), prihvaćenom upravo rukom ove neubedenosti u nužnost pesme.

Jedan novi vazdušniji
Sjajniji i tamniji stih
Niže se tiho
I tajanstveno
Uz vitku pesmu
Koju smo započeli nekada,
Mladićki vedro,
Pod srećnim jablanima
Očinskih predela

(Halkionsko veče).[50] Najdublji Manojlovićevi prodori u carstvo mita jesu u ovakvim trenucima povratka iz »besmislenog meteža / sablasti i avetinja«, u časovima smirivanja u vanpredmetnom, s onu stranu neposredno-empirijskog, čak putem ka jednoj vrhunski *apstraktnoj* poeziji koja bi imala da ponovi apstrakciju slikarstva, i to *geometrijsku apstrakciju* koja, u stilu depersonalizujućeg intelektualizma (utoliko tu neumitnijeg što je dublja žudnja za »čistom« spiritualnošću, kao za suštinom što se protivi ma kakvome konkretno-egzistencijalnom i konkretno-predstavljivom svetu), govor poezije preobražava u govor o poeziji (u govor meta-poezije, započet odlučno sa Malarmeom):

Plavi segmenti, zlatni krugovi,
Crveni rombusi i, ovde-onde,
Po jedan oštar crni troug —
Presecaju se, spajaju se čudno
U jednu svetlu trepereću mrežu
Prešarenu koja obuhvata
Nebo i zemlju, ceo ovaj predeo
I celu vrevu vidljivog života.
I iz oblika, masa razbijenih
Stvaraju se, čarobno, nove šare,
Novi skladovi, nova priviđenja
I drugih dubljih znakova, smisla
Zbijenije i štedrije sazvežđe;
Jer se suština, boja, sudar stvari
Jasnije, življe ogleda u oštrom
Odlomku i slučajnom izrezu
I jer presjajne glatke površine

[50] Iz 1920; *Ritmovi.*

Uglastog tela umnožavaju,
Beskrajno, basnoslovno, zrak i sliku
Što udare o njihovu čvrstinu . . .
O umnogostručavanja svetlosti
I bajnih utvara! — utamničenje
Turobnog mraka u najuže kute,
Božanstveni veštački vatromet
. . .
Iznad preobražene, ukroćene,
Znamenjem duha žigosane šture,
Uglaste stvarnosti . . .

(Nova vizija i ispovest).[51] Iz razbijenih oblika i mase, njihovim preobražavanjem u elemente geometrijske apstrakcije, rađaju se novi skladovi, neko »zbijenije i štedrije sazvežđe«: »suština« (boja, sudar stvari) ogledaju se jasnije u *oštrom* odlomku, i — što je najznačajnije, — »presjajne glatke površine / uglastog tela umnožavaju / . . . / zrak i sliku / što udare o njihovu čvrstinu«. Potrebno je razbiti oblike i mase, da bi se, njihovim svođenjem na krugove, rombuse i trouglove, došlo do *»glatke površine uglastog tela«*. Ako je svet do koga se tako dolazi *veštački,* on je *božanstven,* jer otkriva svetlost *suštine* (koja je »božanska«, koja se oslobađa od »šture stvarnosti«: ono što je stvarno nije božansko): osnovna ideja Manojlovićeva, da je *samo putem veštačkog mogućno stići u božansko,* našla je ovde u kubističkom racionalizmu svoj najprisniji izraz. Poetika njegove pesme, pisane po *»glatkoj* ploči krasnopisa«, nalazi ovde, u svetu slikarstva kome je ovaj pesnik bio izuzetno odan,[52] u ideji »glatke površine uglastog tela« svoju podsticajnu potvrdu. Ako je Manojlović, apstrahujući stvarnost onako kako slikar kubizma apstrahuje oblike i mase, težio pesmi koja bi bila kao »glatka površina uglastog tela«, filtrirajući, destilišući svaki svoj doživljaj u stilu jednoga prvenstveno deskriptivnog racionalizma koji je, u svojoj minimalnoj čuvstvenosti i veoma velikoj obezličenosti, najčešće sasvim slabe toplote, ako već nije i ovako *hladan,* to je zato što je očekivao da sunce koje *udari* u ovu *glatku površinu* njegove pesme dođe do svoje maksimalne snage, — da se objavi

[51] *Vatrometi* i *Bajka o Akteonu.* (Prvi put: *Srpski književni glasnik,* 1920, I.

[52] Pisao je o slikarstvu u *Misli, Letopisu Matice srpske* i *Umetničkom pregledu.*

kao samo sunce *suštine* koje nema ne samo u »šturoj« stvarnosti, nego ni u »oblicima i masama«, u raznolikosti, u prenaglašeno ličnom. Taj racionalistički objektivizam bi imao da bude put u svetlost nadlične suštine. Ako je, ovakvim stihovima kao što su stihovi pesme *Nova vizija i ispovest,* T. Manojlović ostavljao utisak pesnika u kome je »znanje, razumevanje, rasuđivanje potislo sve tvoračke elemente i u klici ubilo ovu poeziju«, tako da je ona žrtva »prozne svesti i intelektualizma« (»lišena emocije i mašte, ona je bez jedinstva ideje i slike«),[53] nema nikakve sumnje da je taj intelektualizam, suprotstavljen emociji, ovde najava jedne *nove* poezije (koja će tek u najnovije doba, pa i to veoma retko, da potraži sebe): poezije epohe apstrakcije, kao epohe suštinske ili idealne stvarnosti: one matematičko-logičkih zakona, za koje nema neposrednog ekvivalenta u stvarnosti i do kojih se dolazi apstrahovanjem neposredno-stvarnog. Manojlović je, svojim generalnim odbijanjem neposredno-egzistencijalnog, koje je »čuvstveno« i slikovito (koje se iskazuje emocijom i slikom), bio upravo *pozvan* za ovu geometrijsku apstrakciju idealnog (kao suštinskog: nepredstavljivog i vančulnog): kao apsolutno-konkretnog ili suštinski *fenomenološkog.* Idealizam njegov ovde doseže do geometrijskog apstrakcionizma, koji je naglašeno likovan (kao, na primer, u slikama Kandinskog), i to neuporedivo više nego u njegovim tekstovima posvećenim slikarstvu. To je pokušaj likovne apstrakcije u poeziji, jedinstven (potpuno usamljen) u ovoj kulturi tridesetih godina. To je, u ovoj poeziji, koja i najviša svoja ostvarenja (od Rastka Petrovića do Momčila Nastasijevića) nalazi u znaku svemoći »čuvstvenosti« i »slike« (u znaku svemoći psihičkog), jedinstveni pokušaj otvaranja poetskoga govora *fenomenološkoj redukciji,* u stilu geometrijske apstrakcije, u izazovu, bez formalne spektakularnosti (pa zbog toga, očito, do danas nije bio ni primećen) anti-poetskog intelektualizma koji je, međutim, *suštinski* ono isto što je i izazov likovne apstrakcije u sferi neposredno-stvarne, »čuvstvene«, egzistencije, koja ovakav govor i odbija zato što je uronjena, konačno, u govor »emocija« i »slika« (koje su slike tih emocija, likovna njihova konkretizacija). Ako je Manojlovićeva poezija, u ovakvim trenucima (retkim i za njega, nesumnjivo), » . . . neka vrsta *ars poetica,* to jest više izlaganje i razjašnjenje jednog

[53] M. M. Pešić, u prikazu *Vatrometi i Bajka o Akteonu, Volja,* 1928, I, 6; v. u Pešićevoj knjizi *Savremenici,* I, Beograd, 1940.

shvatanja i izvesnih zahteva stvaralaštva, no pesnički rezultati tog shvatanja«,[54] očevidno je da je i ta *ars poetica,* kao sadržaj same pesme, *fatalnost ove idealnosti koja izmiče pesmi (govoru: konkretizaciji),* a ne samo Todoru Manojloviću: fatalnost epohe fenomenologije i apstrakcije, kao fatalnost epohe »redukcije« psihičkog na »čisto« logičko (i geometrijsko): fatalnost desubjektivizacije (obezličenja), u znaku nad-lične, nad-subjektivne, objektivnosti: u znaku samo-apstrahovanja (samo-ništenja) subjektiviteta. Umesto čina, to je misao o činu; umesto poezije, to je (malarmeovska?) *meta-poezija* najnovijeg vremena: ne učešće, koje je emocionalno angažovanje ka slici, nego upravo obratno: odbijanje učešća, kao odbijanje emocionalnog, koje je i odbijanje neposredno-egzistencijalnog, ili odbijanje slike. Ne, dakle, svest učešća, koja je *sintetička* svest, nego svest ne-učešća (ona, koja Todora Manojlovića uzima pod svoje još u vreme prvoga svetskog rata, kada je pevao, — *pokušavao* da peva, — »metež« »na mermernim teracama« Rima, umesto »meteža« u rovovima, i to za *Srpske novine* na Krfu?), ili *analitička svest.* Očigledno, može se reći da » . . . podležući svojoj analitičkoj svesti, Manojlović samo opisuje, u simboličnim deskriptivnim stihovima. (. . .) Tim deskriptivnim ophođenjem on dolazi do vanrednih teorisanja, kao na primer u pesmi *Nova vizija i ispovest,* ali ne do prave poetske primene tih teorija, jer u većini slučajeva nije izvršeno ono tajanstveno, u mnogom podsvesno, preobraženje stvarnih ili idejnih vrednosti u poetske«,[55] ali ta »analitička svest«, koja je *teoretska* zato što ne dolazi do svoje »primene«, nikako nije samo Manojlovićeva svest: to je fenomenološko-apstrakcionistička svest epohe obezličenja (desubjektivizacije), koja pokušava ovo obezličenje da preobrazi od sopstvenoga poraza u pobedu: u otkrovenje nadlično-geometrijskog sveta. To je geometrija, u koju ne posvećuje znanje geometrije, nego poraz subjektiviteta: to je *poraz pod maskom znanja (svepobednog),* poraz kao pobeda: nemogućno-lično kao »fenomenološko«, i »apstraktno«: *Todor Manojlović kao Kandinski u srpskom jeziku:* čovek kao geometrija: kao »zlatni krugovi, / Crveni rombusi i, ovde-onde, / Po jedan oštar crni troug«, — kao jedan novi svet, i kao jedna nova sudbina, svet i sudbina *meta-poezije* umesto poezije, govora o govoru umesto govora, »analitička svest« umesto sin-

[54] Marko Ristić, u navođenom članku.

[55] Isto.

tetičke, intelektualizam umesto »čuvstvenosti« (fenomenologija i apstrakcija umesto »čuvstvenog« romantizma i, ne manje »čuvstvenog«, nadrealizma).

Ali, pokušavajući znatno kasnije, u pesmi *For ever* (1963), da baci pogled na svoj pesnički razvoj, T. Manojlović je pisao, sasvim suprotno svojoj pesmi *Nova vizija i ispovest:*

Ne oduševljavaju me
Znalačko cerebralne igre
I visprene verbalne veštine,
Niti traženja lepote u apstrakciji
Ili smisla i otkrovenja u besmislu;
Ostao sam u smislenom i konkretnom;
Morao sam prosto da ostanem
U tome i pri tome —
Jer sam imao šta da kažem;
Kazivao sam stvarno, neokončano
I nesputano sve do kraja,
Veliku temu svoju i svačiju:
Svoj život.

For ever je »zaborav« pesme *Nova vizija i ispovest;* u osnovi tog zaborava svakako su godine, *umor* koji je ovoga negdašnjeg zagovornika moderne (a ne samo modernističke) umetnosti i poezije pretvarao u konzervativca.[56] Ali je bitnija tu njegova

[56] Tako je on, koji je sanjao:

Ceo jedan čudno izukrštan,
Ispresecan zaslepljiv geometrizam
Što ne može da zrači
U tupom svakidašnjem svetlu

(Brazda; Pesme moga dvojnika), i koji je u pesmi *Nova vizija i ispovest* pokušavao od estetike apstraktne umetnosti da stvori pesmu kao »božanski veštački vatromet«, i to ne samo *»iznad* preobražene, ukroćene, / *Znamenjem duha žigosane* šture, / Uglaste stvarnosti«, nego i *iznad* sopstvenoga, egzistencijalno-konkretnog Ja, — zagovarajući godinama »spiritualizaciju« umetnosti, idealnost »čistoga« (idealističkog) duha, — pisao u ogledu *Problem apstraktne umetnosti. Estetička i istorijska razmatranja* (Letopis Matice srpske, 1959, CCCLXXXIV, 6; v. u knjizi *Bliže velikom suncu),* da je cilj ove umetnosti, onakve kakvom se ostvarila u delu Kandinskog, Mondrijana, »delimično, svakako, i Pikasoa«, onaj do koga »... mora najzad da dospe svaka neopozvano spiritualistički opredeljena umetnost, svaka do kraja sprovedena spiritualizacija umetnosti — naime: *samouništenje.* Auto-anulacija, egzaltirano samoubistvo umetnosti radi konačne pobede ‚duha', ‚duhovitosti', apstrakcije nad materijom, nad prirodom — nad životom«. Apstraktni umetnici su odbacili »sav ‚materijalni balast'«: Mondrijan je »ceo vizuelni svet sveo na neke šture, anemično kolorisane pravougaone geometrizme, presecanja linija«, a Kandinski je »iz svog strogo ‚nefigurativnog', ‚bespredmetnog' slikarstva isključio najzad i svaku geometrijsku strukturu, zalazeći na taj način već u čisti nihilizam«, tako da njihovim sledbenicima »ne ostaje više drugo do konačna likvidacija likovne umetnosti (— koju su uostalom već lišili i tog njenog adjektiva) uopšte«.

vazdašnja slabost, njegova *smirujuća razočaranost* od koje je on očekivao postojanu vedrinu (taj njegov ideal nad svim idealima), i koja je nepomirljiva sa ma kakvim stvarnijim predavanjem ma čemu, pa i ovome »traženju lepote u apstrakciji«, najavljenom pesmom *Nova vizija i ispovest:* halkionsko veče jeste i veče forme. Onaj u njemu tek najavljen »novi vazdušniji / Sjajniji i tamniji stih«, koji se diže ka smirenosti, iznad vremena (iznad dualizma dana i noći, tame i sjaja), kao da je u toj smirenosti i sâm imao da bude rastočen pre nego što bi bio i napisan. Ako je smirenost upućivala na njega, ona je njega i onemogućavala. Ima nečega, u ovom duhu zavetovanom smirenosti, i blagoj vedrini u njoj, što se protivi izražavanju, onako kako se beskonačnost »čistog« duha ovoga spiritualizma rođenog u nemirenju sa nezavršivim vrtlogom antinomija dualističkog idealizma, protivi ma kakvoj formi. Todor Manojlović ne može da pripada ničemu. On nigde, i ni u čemu, ne može da se ustali. Otuda i ***melanholija*** koja prožima svaki trenutak njegove ozarene smirenosti: tamo gde je ovaj blago-osmehnuti, »usrdni« (i »prijazni«), ali i uvek veoma oprezni pesnik izvanredno usporenog koraka (taj šetač koji pokušava da se šeta po hesperijskim baštama, »uprkos mračnim aždajama«, sa zlatnom jabukom u ruci, s onu stranu stvarnosti),[57] uvek je melanholija jer nikad nije stvarnost, čak ni kao obećanje ili iluzija: sve je apstrahovano, sve je »idealno« i smireno u svojoj »idealnosti«, ali sve neprestano izmiče samome

[57] Usred rata, takođe: u pesmi *Izviđači* (objavljenoj prvi put u kalendaru *Domovina,* 1918; kasnije u knjizi *Ritmovi),* on se javlja kao pesnik »Sutrašnjeg carstva«, kao onaj koji odbija »pesmu od juče« (»Šta će nam pesma od juče«?): »Veće nas radosti / Veće nas kobi / Čekaju na čelu blistavih gora, / Nas koji pođosmo / Da uzberemo / Zlatne jabuke hesperijskih bašta, / Uprkos mrkim aždajama. / — / Koja će nas pretnja / Ili ganuće prošlog / Zadržati, vratiti? / Nas što u smaragdnoj / Gloriji već nazresmo / Svetle likove novih Bogova — ? / Ko će nas ućutkati? / Razoružati živе? / Kad nam iz jezika, / Kad nam iz oružja / Već seva oganj / Najmlađih Bogova«.

sebi, utapajući se u svest o apsolutnoj prividnosti svega. Manojlović pati od ove prividnosti svega.

Njegova patnja je, nesumnjivo, patnja Narcisa;[58] pa ipak, ovaj pesnik oduševljen Apolinerom, taj uporni čitalac Malarmea (ali i Valerija, svakako), kao da je pre svega junak suštinske drame Pirandela: nijedna stvar ne može u njemu da opstane, nijedna stvarnost nije tu nužna, ali zbog toga tu nijedna forma nije nužna: sámo uobličavanje, izražavanje, pisanje, ne nosi u sebi dovoljnu meru nužnosti. Duh stvara forme (zakone i norme našeg života), sâm iz sebe, iz nekakvog svog »neobjašnjivog nagona, iz jednog svog osnovnog, metafizički uslovljenog *dvojstva ili rascepa,* usled kojeg on, sa jedne strane, nezaustavno i silovito stremi za apsolutnom slobodom i bezgraničnom ekspanzijom, a sa druge strane, isto tako neprestano, neodoljivo i demonski, gradi sve nove i nove forme i konstrukcije koje ugrožavaju i ometaju njegov polet, — i koje on zato mora stalno da ruši da bi obezbedio svoju slobodu«.[59] *»Duh ne trpi nikakvu čvrstu, stabilnu formu«;* zbog toga Pirandelo i može da kaže kako »svaka stvar, svaki predmet, svaki život nosi u sebi muku svoje forme, muku što je takav kakav je i ne može da bude drugačiji, sve dok se ne raspadne u pepeo«, ili (takođe): »Svaka je forma smrt. Svi smo mi bića uhvaćena u klopci, odvojena od struje koja se nikad ne zaustavlja, i prikovana smrću«. Kada Todor Manojlović odavde zaključuje: »Postoji dakle jedan načelni i iskoni, večiti nepomirljivi antagonizam između života i forme«, antagonizam koji predstavlja »jedan kozmički, odnosno (. . .) jedan metafizički princip. — Jedan princip koji nosi u sebi najdublju tragiku«,[60] onda on ne interpretira samo duševno i

[58] Poricanje stvarnosti podržava u njemu jedan trajni, i izrazito narcistički, simbolizam u kome se gubi i poslednja mogućnost Apolinerovog odjeka, i za koji je karakterističan motiv neubeđenosti pesnika i u svoje sopstveno Ja, u svoj »lik« i u svoje »delo«. Otuda se, samo na prvi pogled paradoksalno, kao »dvojnik«-prethodnik ovoga apologete moderne umetnosti od Remboa do Apolinera, javlja Dučić: nije teško u stihovima Manojlovićeve poeme *Narcis i eho* (u knjizi *Pesme mog dvojnika):* »Moj lik — moj lik? — il samo tašti odbles? — Titrava igra talasa i sunca? / Da, lik — al ne i oblik, lik bez obline, / Bez telesne gustine i suštastva«, naći odjek istog motiva narcizma iz stihova Dučićeve pesme *Saputnici* (1905): »Ja gde sam? zavapih. Moje delo gde je? / Koga sledim večno, nesvesno i strasno? / I u meni samom koliko je mene? / Koliko? . . . Sve ćuti. Ah! to je užasno«.

[59] *Luidi Pirandelo; Srpski književni glasnik,* 1939, LVIII, 5.

[60] Isto.

duhovno iskustvo Pirandelovo, nego i svoje sopstveno: to je razvijanje »načelnog dvojstva« njegovoga idealizma sve do dvojstva duha i forme. Čitava Manojlovićeva poezija »apolinskog odblesa« pretpostavlja, podrazumeva, ovaj »antagonizam između života i forme« koji, ma kako da je duboko potiskivan, jeste zasnova jedne nesumnjive, i čak velike, *tragike.* Taj pirandelovski antagonizam između »života i forme« nije ništa drugo nego antagonizam između žudnje za apsolutnom (»besmrtnom«) lepotom (i srećom u njoj), i stvarnosti koja toj žudnji surovo protivureči, antagonizam između »duha« i »materije«, u znaku dualističkog idealizma, *ali na apsolutno svakoj ravni. Bogovi* su nam naklonjeni, jer »milostivo gledaju / Sićušnu trošnu lepotu«, *blagoslov* nam nije uskraćen: uvek možemo ponoviti:

Vidiš,
Uprkos mrazevima,
Burama, gradovima
I tmurnim studenim danima,
Blagorodna loza
Urodila je jedrim plodom,[61]

— sunce koje prožima nas i naše plodove, to » . . . jarko sunce nad nama / Likuje kao nekada / nad srećnim vinogradima Hanana:[62] *Akteon* nije mrtav: »Uzalud! — Akteon nije mrtav«,[63] on nastavlja svoj lov, trijumfalno (još malo samo pažnje sluha pa se može učiniti kako Manojlović čuje pobedonosne fanfare, u slavu Akteona), ali ispod njegove *Bajke o Akteonu,* ispod ovoga *bajkovitog optimizma* kome on pokušava da podari sva svoja čula i sve svoje iskustvo, — kao na žrtvenik, — ispod završnih stihova pesme *Epilog Bajke o Akteonu:*

Za lovca nema mira, nema smrti —
I bajci nikad neće biti kraja,

sluti se, neporečno, tragika duha tog bajkovitog optimizma: tragika pirandelovskoga duha kao duha nestvarnosti ili kao duha koji se oteo smrti i koji se, upravo zato, zaveštao sopstvenoj

[61] U pesmi *Blagoslov; Vatrometi i Bajka o Akteonu.*

[62] U istoj pesmi.

[63] *Epilog Bajke o Akteonu; Vatrometi i Bajka o Akteonu.*

nestvarnosti: nijedna forma nije njegova, — svaka forma ga *razočarava*.

Ako Manojlovićev Akteon nije mrtav, on je svakako razočaran. *Spiritualizam je razočaravajući.* U čisti duh se ide preko razočaravanja sopstvenog bića: u osnovi ovoga bajkovitog (»akteonskog«) optimizma Manojlovićevog, kao i u jezgru njegove »vedrine«, leži jedna duboka i trajna razočaranost, koja će da preobražava, nezadrživo, »apolinski odbles« ovoga pesnika u jedan »odbles« kojim se obnavlja (uprkos svakoj žudnji za apolinerovskom bezazlenom radošću), duh simbolizma Malarmea, ona »metafizička melanholija, melanholija usamljenosti, jedinstvenosti i besparnosti u tumultuoznoj vasioni« i u njoj začeta, njome neprestano podržavana i hranjena, »eterizacija, (. . .) preobraženje svega materijalnoga u svetlo duhovno vibriranje«,[64] ali tako što se ta usamljenost razvija do osećanja sopstvene »besparnosti« ne samo u odnosu na druga bića i stvari nego i u odnosu na svaku formu: u ovoj »eterizaciji«, koja je poricanje svakog spoljnjeg sadržaja, i koja je u suštini manifestacija jednoga veoma naglašenog *narcizma* (gde je autentični sambolizam bez melanholije, bez narcizma?), ne apstrahuje se samo svet nego se apstrahuje i sama forma, ali se »apstrahuje« i sâm imperativ forme, imperativ uobličavanja. Ideal Malarmeovog Fauna, koji je izgubio svoje nimfe, ali koga »vedri i *veštački* duh inspiracije diže k nebu«, koji » . . . neće kukati, nemoćno, za izgubljenim, jer on se oseća tvorac i čarobnik« (» . . . faun, nesrećni ljubavnik, postaje pesnik-vizionar«),[65] jeste ideal iluzionizma, »eterizacije«, »čiste« spiritualnosti koja zahteva umetnost umesto života, pa i »formu« umesto ljubavi, ali koja u suštini ostaje nepomirljiva sa formom, onako kako je nepomirljiva sa ma kakvom materijalizacijom ili ostvarenjem: ona je »beskonačnost« koja ostaje bezizlazno protivurečna i postojećem Ja i ma kojoj formi, beskonačnost koja, rođena u razočaranosti u svet (u mogućnost ostvarenja, materijalizacije), zahteva neprestano *razočaravanje,* u svakom susretu sa onim što je ograničeno: sa sopstvenim Ja i sa svakom formom do koje to Ja može da dođe. Zbog toga nije ni najmanje slučajno što je ovaj pesnik krajnjeg idealističkog spiritualizma (vrhunskog »čarobnjačkog« iluzionizma), u jednome času pokušao da *razočaravanje* uzdigne do samoga tvoračkog metoda, do vrhovne tehnike bića:

[64] *Malarme; Misao,* 1921, V, 8.
[65] U istom ogledu.

Ne mogu da živim u sebi —
I ma koliko gladno i pohlepno,
Ja gutao život i svet.
Cilj i zadovoljstvo nije u tome,
Već u raznolikom, raznobojnom
Razočaravanju svoga bića.

Moj život se odvaja od mene, neprestano,
U večno novim, večno mladim
Oblicima i odblescima,
A ono što ostaje, samo je jedan
Trošni kalup što bledi, što stari.

Živim obrnutim životom zmije:
Iz stare, uvek iste ljuske
Izvijaju se, trajno, nebrojne,
Uvek druge, bleštave mlade zmije,
Sa krunama i zvezdama na glavi
(O, zanosni dragulji mladosti!)
I hitaju svojoj boginji, Paladi
Koja ih poji vatrenim nektarom.

Ja gledam za njima, usamljen, sumoran,
Pa, ipak, — o, blaženo čudo! — osećam i ja
Svaki njihov gutljaj nebeskog napitka —
I hvalim likujući,
Kobnu, tajanstvenu, zanosnu Boginju

(Besmrtnost).[66] Todor Manojlović hteo je da uđe u bajku »obrnutim životom zmije«, ali i obrnutim životom Pirandela: apolonstvo njegovo imalo je da bude *optimistička verzija pirandelovskog pesimizma.* Tamo gde Pirandelo, u antagonizmu života i forme, nalazi pesimizam integralnog relativizma, on je pokušavao ovu kob nestvarnosti i neostvarenosti, ovu večnu *hajku* na nedostižnu formu (na istinu), da pretvori u transcendentalni optimizam: da u tome životu, koji ga neprestano napušta, tražeći sve nove i nove oblike i odbleske (tako da ono što ostaje iza njega jeste samo »trošni kalup«), i koji ga neumitno drži u nekakvoj stalnoj razočaranosti (kao u svesti o sopstvenoj neispunljivosti, ili o nemogućnosti *da zadrži* sopstveni život, da

[66] Objavljeno prvi put u časopisu *Život i rad,* 1928, I. 1.

mu nađe formu, — oblik i odblesak, — koju on ne bi napustio kao zmije na putu ka boginji Paladi), vidi jemstvo nekoga trajnog, — pa makar i melanholijom nužno prožetog, — zanosa, usred »blaženog čuda« što, iako ostaje »usamljen, sumoran«, ipak oseća, svaki »gutljaj nebeskog napitka« ovoga nezavršivog tvoraštva.[67]

Ali zbog toga ostaje nepobediva neka *razdaljina* između njega i njegovog teksta; svaki njegov tekst je, dok još nastaje, kao neka takva »zmija« koja ga napušta, i to u punom njegovom znanju o tome: to su uvek iste »bleštave mlade zmije« koje odlaze, kojima on može da se divi (ulepšavajući njihove glave krunama i zvezdama), ali uvek prožet ovom svešću o njihovoj zamenljivosti: ono što je nezamenljivo, to je neprestano obnavljanje, ali ne sama forma, koja je samo jedan prolazni moment tog obnavljanja. Ako je to »besmrtnost«, ona je prožeta dubokim osećanjem relativnosti svakog trenutka, ali i svakoga mogućnog oblika: *ushićavanje besmrtnošću je razočaravanje u formu,* u izraz. To je jedno paradoksalno *sumorno ushićavanje: paradoksalni sumorno-ushićeni život estete,* nekakav život u lepoti, ali koja rasejava i sâm nagon uobličavanja onako kako rasejava životni nagon. Imperativ izraza sasvim je slab: Todor Manojlović nema potrebu za izrazom nego (kao svaki estet) potrebu za održavanjem jednoga stanja duha koje bi bilo kao neka neprekidna, nepomućena prijemčivost za lepotu, koje bi omogućilo nekakav život u lepoti bez prekida (život u »besmrtnosti« ove lepote), izvan neposredno-egzistencijalnog, ali i kao u izvesnoj prećutnoj, *gorko-rezigniranoj odreknutosti od svakog ispunjenja:* ako tu ne može očajanje da dođe do svog prava, ne može da se ostvari ni radost. Nema ni očajavanja ni radosti, nego neke rezignirane smirenosti koja kao da teži vedrini (i koja, u nekim trenucima, tu vedrinu i dostiže), ali koja je uvek prožeta melanholijom, osećanjem neostvarljivosti: Manojlovićeva melanholija je melanholija estete koji ostaje izvan tragedije, ali i izvan mogućnosti svojih ispunjenja, svoga nalaženja sa sobom u svojoj sopstvenoj

[67] Ovaj doživljaj nepobedivog raskola između suštine (same tvoračke energije) i forme, poznaju i drugi pesnici, a najdublje Vinaver; to je, čak, centralni njegov doživljaj. Samo, ovaj doživljaj koji, u duhu bergsonističkog životnog elana, spaja tvorački zanos za zlim strepnjama sveopšte prividnosti, ne smiruje se u Vinaverovoj poeziji racionalno, kao u poeziji T. Manojlovića, nego predstavlja jemstvo velike, patetične, igre između muzike i jezika, kao između iracionalno-supstancijelnog i racionalnog, putem ka najznačajnijim ostvarenjima pesničkog intuicionizma srpske poezije.

formi, melanholija nekoga ko sebe neprestano odlaže, odlažući patnju, ali koji zato kao da neprestano, i dok piše, »odlaže« i sopstvenu formu. Intelektualizam i proza njegove pesme potiču pre svega odatle: intelektualizam je »prozni«, — uvek ista racionalnost kao nepredavanje ničemu dokraja; intelektualnost je uvek skeptičnost (i kada se izražava kao anti-skepticizam), ona uvek ostaje na izvesnom odstojanju od svega: nikad potpuno pripadništvo, čak i u odnosu na sopstvenu formu. U odnosu na formu, dejstvo intelektualnosti je korozivno: intelektualac i jeste i nije pesnik, — on i jeste i nije u *svom* tekstu, u *svojoj* formi. On je Todor Manojlović, koji je ostajao uvek na neki način »rezervisan« prema sopstvenoj pesmi: nikada se toj pesmi (ni onda kad je najviše želeo) nije predavao potpuno. Nikada ga čin pisanja nije apsolutno obuhvatio, kao jedan apsolutan čin.

Osnovne karakteristike njegovoga pesničkog stila tu su se stvarale: to je stil poezije u kolebanju, stil igranja na granici poezije i nepoezije. U tome su njegova najviša osvojenja: u tome govoru sa same granice poezije, iz koga *poezija zrači indirektnom, difuznom svetlošću,* otkrivajući se prisutnom i tamo gde je najmanje bila očekivana, ali uvek na granici razočaranja: uvek ima nečeg neubedljivog u njegovom tekstu: neke nedovoljnosti i propuštenosti; uvek kao da njegovoj pesmi nedostaje *još jedan* talas snage, *još jedan* zamah. Ali u tom odsustvu snage kao da nije samo prosta nemoć, nego i neko *nepoverenje* u snagu, nepoverenje koje nameće *opreznost:* ovaj pesnik koji je sanjao o carstvu »čistog« duha, oslobođenog od turobne i mračne realnosti, — kao o carstvu u kome buja egzotično cveće poezije, krinovi Malarmea i Dantea, arktičko cveće Remboa, tuberoze Endre Adija, mrazovci Gijoma Apolinera, glogov cvet Marsela Prusta, žute žuke Leopardija, plavi cvet Novalisa (» — i on je tu! Trenutno ga sad držim u ruci!«), »ubavi krvavi zumbul Apolonov«, — pozivao je na oslobođenje »skrivenog (. . .) podsvesnog cveća«, žudeći za njegovim »jarkim šarenilom«, ali u strahu:

Podigni teška okna — oslobodi,
Otkri skriveno cveće, podsvesno cveće —
Ali pazi da te ne zaslepi svojim jarkim šarenilom
I ne otruje svojim dragocenim teškim dahom

(Proleće u klijalu).[68] Njegov »apolinski odbles« je hladan: nema u njegovoj poeziji ni najmanjeg razbujavanja ovog »skrivenog,

[68] *Pesme moga dvojnika.* (Prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 1923, XXXI, 3.)

podsvesnog cveća«. Njegova vedrina je smirenost na samoj granici *sebezatajstva,* njegov »klasicizam« strah od sopstvene »izdajničke suze« ali i od sopstvenog oduševljenja: pisanje oprezno (da jezik ne dođe do sopstvene snage koja bi izmakla kontroli, da jezik ne odnese u neželjene vrtloge), *»čistom i strogom rukom«,* reč po reč, čak slovo po slovo, ali tako da uvek tu ostaju » . . . neki suri / Neotklonjivi venci« mračnih oblaka koji »neće sa vidika«, koji »remete mrkim mrljama / Čudesni *alamski geometrizam* / Velikog razračenja / I bacaju sumnjive senke / Na glatku ploču moga krasnopisa«:

Pepeljasti, čađavi
Girlandi melanholije
Mute moje sunce,
Moje lepo apolonsko sunce —
Čije tajanstvene znake
Imam da beležim
Čistom i strogom mukom;
I moje dleto zastaje u sumnji
Na snežnom mermeru
Koji ne sme da orosi
Izdajnička suza —
I ja urezujem
Samo vrlo tiho
Sveta zavetna slova
Što moraju da senu čista, jasna,
Uprkos oblačnim ćudima
I pomračenjima
Zemaljske atmosfere

(Ozarena Melanholija).[69] Suza je za ovog pesnika izdajnička, tako da je čitava njegova poezija izdaja suze; ako u toj izdaji, koja je posvećivala u veštački izraz veštačkog Raja, poezija ipak nije izdana, nego se njen duh, s vremena na vreme, neporečno može da oseti (i da zapamti, kao duh ozarene melanholije), to je valjda zato što ovaj »alamski geometrizam« nije mogao konačno da likuje nad čovečanskom suzom: zato što u njegovim »čistim, jasnim« slovima ima »pomračenja zemaljske atmosfere«.

[69] *Vatrometi i Bajka o Akteonu. (Misao,* 1922, IX, 59—60.)

Danica Marković

Danica Marković: izbledela fotografija u porodičnom albumu srpske poezije prve decenije, čar *poetese* za čije ime se vezuje mitologija prve pesnikinje dvadesetog veka koju je Skerlić dočekao priznanjem da je »iskrena«, kao malo ko,[1] a A. G. Matoš, ta nepresušna antiteza Skerlićeva, kao ženu koja je izvanredno nesrećna i koja, da joj je stih nešto dorađeniji, mogla bi ravnopravno da uđe u društvo poetesa koje je on cenio: Ade Negri, gdje Akerman i Marije Madlen.[2] Pevala je o ljubavi, utapajući je u banalnost sentimentalističke, pozno-romantičarske fraze, ali i naslućujući, već u prvoj svojoj knjizi stihova, *Trenuci* (Beograd, 1904), u njoj nekakvu demonsko-anđeosku apsolutnost, koja će postati jedan od osnovnih motiva njene poezije pisane posle 1904. i sabrane, znatno kasnije, sa pesmama iz knjige *Trenuci,* u knjigu *Trenuci i raspoloženja.*[3] Ljubav je apsolutna, ona je Sve, ali je zato protivurečje njeno suštastvo. Ona je demonijačka, jer je protivurečna: veliko spokojstvo i nemir, tamnica ili svemir Žene, njene Cveti ili njena Golgota,[4] a

[1] U prikazu njene knjige *Trenuci, Srpski književni glasnik* 1905, XIV, 6; isto u knjizi *Pisci i knjige* I, Beograd, 1907.

[2] U prikazu knjige *Trenuci,* u *Brankovom Kolu* 1904, god. 10, br. 41; V. A. G. Matoš, *Djela,* knj. XV: *Kritike, 1896—1904,* izd. *Binoza,* Zagreb, 1935—1940.

[3] Izdanje *Srpske književne zadruge,* Beograd, 1928 (kolo XXXI, br. 204; s predgovorom Velimira Živojinovića). Istu knjigu objavila je, kao sopstveno izdanje, dve godine kasnije (u Beogradu, 1930).

ljubavnik, »Čovek« (nikad Danica Marković neće napisati: muškarac) jeste živo simboličko otelotvorenje tog demonijačkog protivurečja Ljubavi.[5] Ono što baca u stradanje, to uznosi: ljubav za ljubav je, u jednovremenosti strepnje i ushićenja, *ljubav za ovu dijalektiku ushićujućeg stradanja ili stradalačkog uznošenja*. To nije samo sukob između »čoveka« i žene, borba za *gospodarenje*, koje će da otkriva, u isto doba, Milan Rakić, otkrivajući istovremeno i *slast stradanja*, nego pre svega to *uzvišavanje* kroz stradanje. To je mitologija uzvišavajućeg bola, koja svevlasno vlada poezijom prve decenije, i koja u protivurečju ljubavi pronalazi svoje veliko jemstvo: ono što je bolno, to je samo protivurečje. Ono što uzvišava, to je ono isto što uništava, i čemu se, najdoslednije, i s najvišom poetskom snagom, predavao Jovan Dučić. Po toj ljubavi za ljubav kao za demonsko-anđeosko protivurečje, kao za bezizlaz apsolutne paradoksalnosti, Danica Marković je potpuno sledbenik Dučićev; ako je njen stih sasvim drugačiji od Dučićevog pa čak i ovome *oštro suprotan* (lišen Dučićeve »molske« punozvučnosti i njegovih slika, rođenih u težnji sa sjajem, prevashodno racionalan, narativno-monoton: ako je protivurečje ljubavi za Dučića pretpostavka njegovog estetizma, neprestano ugrožavanog usiljenošću paradoksalističkog aforizma, za Danicu Marković je to protivurečje isključivo tema koju ona prevashodno racionalno varira), ova demonijačko-anđeoska, uništavajuće uzvišavajuća ljubav, koja je isto što i pustošna lepota, sasvim je dučićevska, kao što je i »Čovek« za Danicu Marković isto što i Žena za Dučića: blaženo prokletstvo i prokleto blaženstvo. Prepustiti se ljubavi, to znači naći se na putu ove opustošujuće lepote; odreći se od nje znači takođe (i makar drugim putem) stići u istu pustoš.

U tom pogledu vanredno je rečita njena pesma *Skrhana igračka:* pošto je *On,* »plah i neobuzdan«, a sve »sledujući taštoj ćudi« započeo svoj »prepad ludi«, ona je, »put ratnika zahuktalih«, uništila sve:

[5] *Pesma Čoveku.*

[5] Ljubavnik je demon: »Sablazan moćna ili zla odmazda / Duha nekog opakog« *(Nedoumica),* on je »More, zle strašne stihije« *(Apoteoza glasu),* »*Lucifer* što mu obraz dade sveštenika«, onaj *noćnik* kome će ona reći: »Ti si poziv na prestup, ti greh i stradanje« *(Noćniku),* »samodržac holi i diktator žene« *(Nepoznata pobeda),* »arsenik što mu je / Maleni deo lek« *(Pesma ushita i strepnje).*

Put ratnika zahuktalih
— Nepoštedno sve što nište —
Žetvu i žitnice spalih,
I pretvorih u zgarište.

Iz mojih te nesanica
Plodnih prognah bespovratno;
I razorih tvojih klica
Prodiranje tisućkratno.

No mog duha sve bogaze
Teška pustoš sad posela;
Misli moje žive staze
Čamotinja obuzela.

Ona je očajna, jer je nerazumno uništila (smrvila) svoju »lutku sjajnu«. Simbol *lutke* ovde nije slučajan; to nije lakomisleno poređenje ljubavnika sa igračkom: ljubavnik za nju *jeste* igračka kao što je to i žena za Dučića: sredstvo razigravanja sopstvenog duha. Svakako, ona će tu lutku-ljubavnika da ukrašava, i da od njega gradi »sliku viteza« (posežući pri tome, u jednom trenutku, čak i za narodnom poezijom, koja joj je inače bila daleka, čak i dalja nego Dučiću ili S. Pandurroviću),[6] ali ono što hoće Danica Marković, to je poezija, a ne ljubav. Ona zbog toga neće *ostvarenje* ljubavi, ostajući i u tome sledbenik Dučićev: poredeći se, u svom neiskorenljivom romantizmu, sa slavujem, ona će reći: »A ostvari li ljubav pesma mu zanemi. / Slavuja udes ja neću. O zar bih dala / Taj izvor pesme, što preliva se i stremi / Lepote predelom put osunčanih žala. / — / Ne, ne bih ja dala ovo pesama vrelo / Za tvoje milošte, plahovite netrajno, / Ko bure letnje huk. Pesmom biće mi celo / Živi, volim je ja duboko i beskrajno«.[7]

[6] U pesmi *Slika viteza.* To je pohvala sopstvenoj mašti, ali to je mašta nemoćna, iza koje ostaju samo razbijeni elementi narodne pesme bez ikakvog poetskog opravdanja: »Stavlja na te košulju tananu, / Do pojasa od čistoga zlata — / Alemima zračnim prikopčanu / Gospodskome grlu ispod vrata — / Oko vrata svilenu maramu; / Svrh košulje vezenu dolamu, /—/ Mor-dolamu s trideset pucata. / Po dolami toke sakovane / — Svaka toka zrak sunčani baca, / Kad korakneš kao dan da grane; — / Oblači te čohom sarajlijom / I ogrće kolastom azdijom. /—/ O bedra ti veša sablju britku, / Damaskinju, tanku guju ljutu; / Samur-kalpak i čelenku vitku / Na glavu ti meće uzdignutu. / Kalpak čelo visoko ti skrio / I svione vlasi zarobio«.

[7] *Priželjkivanje*

Ostvarivanje je udes pesme: nema pevanja u ostvarenosti. Ljubav, koja je ostvarena, to je uništena pesma. Nema pesme u ostvarenosti: to je idejni simbolizam Dučićevog smera, to je *himerizam* koji će i Danica Marković, očito povodeći se direktno za Dučićem, da opeva, jadikujući zbog Himere isto onako kako je (takođe sasvim dučićevski) jadikovala zbog Sumnje,[8] ali od koga jedino kao da, za nju, može da živi poezija.

U tom smislu, i neporečno, za nju ljubav i poezija ne idu zajedno: ljubav je takođe neki »drugi« za Ja poezije. To je pretnja njenog uništenja, ali kroz koju pretnju ona (poezija) jedino živi. Neostvarena ljubav je ostvarena poezija. Htenje poezije jeste htenje neostvarenosti ljubavi, ili htenje patnje. Zbog toga htenje drugog (ljubavnika) jeste htenje onoga koji će, kroz stradanja i ushićenja, da *oplodi* božansku Poeziju u njoj. Kao što je drugi, uvek, samo »epizoda« na »nedoglednom mi putu«, tako je i ljubav, — uvek iznova, — neka »epizoda« ove *Poezije*, ali tako je i žena, u iskustvu Danice Marković, samo »epizoda«, — uvek iznova, — »Pesnika«. Žena će iščeznuti u Pesniku, (preobraziti se u njega), onako kako će Ljubav uvek iščeznuti u Poeziji (preobraziti se u nju). Pesnik, i Poezija, — to je krajnji cilj svega, dosledno dučićevski, ali čak neposrednije tematski iskazano nego u njegovim stihovima. Dok je Dučić tu negde nalazio *pretekst* za poeziju udesa i slasti (za poeziju slasnoga udesa), Danica Marković je od tog preteksta Dučićeve pesme izgradila svoju osnovnu temu. Ono što je kod J. Dučića pretpostavka pesme, za nju je jedini njen sadržaj. Zato drugi nije samo »lutka«, koju je ona neoprezno skrhala, nego je on bukvalno isto što i *trut* za maticu: onaj koji treba tu »kraljicu nevestu« da oplodi. On je, sâm sobom, nepostojan, nedostojan, svirep, zao: »nepostojan si i nedostojan, / Svirep, nestalan i zao«,[9] onaj kome će ona reći: »I život nudiš a pružaš smrt«,[10] ali i kome će biti sposobna, — toj *alfi i omegi* svega, — u odsudnom času, kada je njegov zadatak izvršen, kada je njegovo sudbinsko pozvanje ostvareno, — da kaže kako za nju ne postoji više:

Nesravnjen živiš, množiš se, obnavljaš,
Trijumf u bezbroj izraza slaviš —
Nezamenjiv u bezbroj lepota se javljaš.

[8] Pesme *Himera* (1920) i *Sumnja* (1925).
[9] *Uvek i svuda*
[10] U istoj pesmi.

No za mene ne postojiš više.
Posle misije tvoje izvršene
Iz mog života udes tebe briše.
Uspomena si samo sad za mene.

Tako i trut koji, jedini u roju,
Uspe da u zračnim stigne visinama
Kraljicu nevestu, kad zadaću svoju
Izvrši on prsne i zgori od plama.
A matica žudnjom u svetlost vođena
Ostane za ceo život oplođena.

(Let u visine). Svakako, u perspektivi ovih stihova, koje piše jedna žena (»kraljica nevesta«), i Dučićev donžuanizam izgleda drugačije: on kao da je demistifikovan u samoj svojoj osnovnoj situaciji, pa čak i karikaturalno-osvetnički unižen, sveden na *donžuanizam jednoga truta*. Onaj osvajač, za koga su sve žene samo »epizode« na putu njegovom ka idealnoj, apsolutnoj Ženi, tašt beskonačno, otkriva se ovde kao prosta funkcija »kraljice neveste« — kao ovaj trut koji ima da izvrši misiju. Njegova osvajanja, njegove pobede, to je samo stvar njegove uobrazilje koja nema veze sa stvarnošću: u stvarnosti, on je ovaj trut Danice Marković. On je onaj koji treba bolom da podstakne njenu maštu: krajnji cilj, uvir svega je Mašta, koja se rađa u trpljenju i patnjama, u ispaštanjima ljubavi, u nesanicama. Ova *kraljica nevesta* na putu ka visinama jeste na putu ka mašti nesanica, beskrajnih bdenja: nesanica je trudnost duha oplođenog patnjom. To je patnja trudnosti. Ona je »udesa zla časno predovoljstvo« u kome će ova poetesa, jedva se ovako probijajući kroz jezik, da kaže: »Osećam da u zbiranju snaga / Epicentar sam svih potresa«,[11] što nije istina poezije ali jeste istina ove »kraljice neveste« koja oseća sebe, uistinu, kao »epicentar« svih sila, od blaženstva do užasa, i koja voli tu maštu što se rađa u bdenjima, u beskrajnim nesanicama, onako kako voli sebe kao epicentar: kao nekakvu apsolutnost ili divljanje apsolutnoga protivurečja (»Bogatstvo mi je nemereno«).[12] Protivurečje kao načelo ljubavi ponavlja se i kao vrhunsko načelo u mašti: to je protivurečje Erosa; zbog toga završna strofa apoteoze mašti ove pesnikinje:

[11] *Nesanice*
[12] *Moji dani i noći*

Dvostruko te osećam tako
I čini mi se da sam raspeta —
Dižeš me i rušiš polako:
Blagoslovena sam i prokleta

(Maštanje o maštі) i jeste tako *nedvosmisleno erotična,* a sva erotičnost iskazuje se, gotovo plotski, i potpuno dosledno erotskome činu, kao ova »dvostrukost«: to je *raspetost,* kao u seksualnom činu, koja se oseća, međutim, kao blagoslovenost, i to u neprestanom »dizanju« i »rušenju« (»Dižeš me i rušiš polako«), kada će moći, iz same duše erotskog zanosa, i da se sve završi rečju blaženog prokletstva: »Blagoslovena sam i prokleta«, ali tako što se ova erotičnost mašte otkriva upravo potiskivanjem Erosa, njegovim potiskivanjem iz sveta u maštu. Međutim, ova erotizacija mašte nije samo podređivanje Erosa maštі, nego je i podređivanje svakog posrednika Erosa toj istoj maštі Danice Marković: drugi su samo funkcije njene mašte, koja je pesnička. Drugi je, zbog toga, za Danicu Marković (u njenom krajnjem znanju, u njenoj najdubljoj svesti) doslovno ono što je *trut* za maticu, »kraljicu nevestu«, i kome će ona uputiti, zapličući se u zbrku svojih protivurečja, i opet ne stižući do poezije, reči velikog i osvetničkog prezira:

Kako mogade da kreneš sve izvore u meni?
Jesi li došao ti da život mi protumačiš?!
Ili suprotnosti sve da pomiriš u ženi?

Ostao si mi dalek i nepoznat i stran
— Mada si mi silno zatalasao biće, —
I otkrio mi vidik jedan nov i prostran,
I novih snaga mojih postao si otkriće.

Bilo je časa kad si me progonio divlje,
— Mutio si moj mir i tiha razmišljanja —
No nikad srce moje ne zakuca življe
Za tobom, niti jad moja potisnu maštanja.

Ti nisi kadar bio nikad bol da mi zadaš,
Niti si imao smisla da budeš tragičan;
. . .
Nisi uspeo da doživim roman potresan.

. . .
Na mojem nebu ti si bio svetlost severna,
Kojoj ne poznajemo uzroka ni porekla;
U mojem duhu bio si fikcija neverna,
U mojoj krvi bura što je protekla.

(Post scriptum). Tu nema poezije ali ima osvetoljubivosti i ima preciznosti koju voli osveta, a ne Eros, one racionalnosti, skroz analitičke, koja je s ljubavlju nespojiva onako kako se već odupire ma kakvoj sintezi. Taj motiv osvete, koji će se iskazati kroz demistifikaciju *obogovljenoga* drugog kao da traži i dalje obogovljavanje: nije teško primetiti, u ovim stihovima, kako se obogovljenje produžava i dalje, ali — paradoksalno — naporedo sa ovim talasom osvetoljubive demistifikacije, čije osnovno jezgro jeste egotizam. Kod Dučića, egotizam će se iskazati mitologijom nomadstva i don-žuanstva; kod Danice Marković *mitologijom matice,* »kraljice neveste« koja ide u apoteozu drugog, ali uz neumoljivo znanje Pesnika, nadstavljenog svemu, i bogu i ljubavi i patnji, da je on tu samo *namernik slučajni,*[13] jer mu je misija jedino da oplodi maticu. Taj demon i diktator, pred kojim ona ničice pada na kolena, blažena i ushićena, ili beskrajno ojađena, ima za nju samo *misiju* da je oplodi, i ona to, u najdubljem, najistinitijem svom biću, nikada nije zaboravila. Biće je njeno biće Pesnika, koji dolazi posle svega i koji je nad svime, jer je za njega sve samo njegov sopstveni podsticaj. Pesma je ishod sveta, poezija natpojaman ali neumitan cilj svakog zbivanja u egzistenciji. Postojanje je finalizam na čijem kraju, kao njegov prauzrok, jeste Poezija. Biće uvire u Pesnika, onako kako egzistencija uvire u Poeziju i razrešava se u njoj. To je egotički romantizam Genija Pesnika, produžen u doba Danice Marković kroz dučićevski himerički estetizam; ali dok je Dučić poricao, sa osmehom i punozvučnim strofama (sanjajući o vrhunskoj mekoti stiha i zaokrugljenosti strofe), stvarnu egzistenciju drugog, tako što ga je otkrivao isključivo kao formu sopstvene mašte (svog sopstvenog himerizma), i iskazujući to poricanje stihovima egotično-sentimentalne, a punozvučne i slikovite melanholije, Danica Marković nije znala za ovakvu

[13] A mojih rima hori se poj / — Ditiramb tebi kliče — / Kô zarobljeno ptiče / U vlasi tvoje upleten roj, / S pogledom mojim tamo: / Ti vladaš tog trenutka, / Kao namernik samo / Nedogledna mi puta« *(Epizoda).*

transformaciju egotizma u melanholična zvučanja: ona se čak nije zadovoljavala samo vremenom u kome otkriva kako je drugi »fikcija neverna«, ili »zloglasna, začarana kula«,[14] nego je sanjala o *vremenu osvete*, kada će moći da kaže: »Posle misije tvoje izvršene / Iz mog života udes tebe briše«, i kada će moći da ponovi uvek kao prvi put:

Verujem u zoru trijumfa strpljenja
— Očekujem vreme moje da nastupi,
Naknada, utehe i zadovoljenja,
Vreme kada treba da zaborav tupi
Mnogu boru s lica i sa duše zbriše,
Kada neću hteti da se sećam više.

Čas kada ćeš pasti ukraj mojih nogu
Pokajnički u prah sa zavetom glupim,
Da mi verno služiš kao svojem Bogu.
Po zasluzi tada, s interesom skupim
Platiću ti, kao što priliči meni,
Sav duh prošlih dana, bolom razriveni'!

(Vjeruju).[15] Obožavanje Pesme, u ovom pokušaju Danice Marković da egzistenciju vidi samo kao neku prostu materiju poezije, jeste pokušaj uzvišavanja nad sopstvenom egzistencijom, ali i

[14] »U mojem duhu bio si fikcija neverna, / U mojoj krvi bura što je protekla. / — / Bio si mojih ushićenja vrtlog bezumni. / Bio si hučna, opojna pesma mojih čula. / U mom životu bio si karneval šumni — / Na mome putu zloglasna, začarana kula« *(Post scriptum).*

[15] Objavljeno prvi put u *Srpskom književnom glasniku* 1907, XVIII, 9, samo tri godine posle zbirke *Trenuci* u kojoj ima tragova ove psihologije »matice«, ali ne i njene samosvesti, što je valjda i razlog potpune zbrkanosti ove pesme: prve dve njene strofe su izjava vere »u drugi život, dane bolje, / U život napretka uma i morala /. . ./ I u ostvarenje svetlih ideala; / U pobedu duha, verujem, nad strasti /. . ./ U epohu sjajnu pregnuća i rada, / Stvaranja, uspeha, sreće i nagrada«. Ova *banalna* izjava vere u nekakav opšti napredak jedino se stihom posvećenim u ideal pobede »duha (. . .) nad strasti« vezuje za navedene druge dve strofe pesme *Vjeruju*, posvećene priželjkivanju osvetničkog »trijumfa« nad onim što će pokajnički da padne jednoga dana pred njom na kolena (»Očekujem vreme moje da nastupi«). Motivi »napretka uma i morala« i ovaj motiv osvete za proživljeni bol sukobljavaju se ovde najverovatnije zahvaljujući izvesnoj *nesmelosti* ove pesnikinje koja je, inače, tražila sebe pre svega u stavu naglašene odlučnosti da govori o onome o čemu se, pre njenog naraštaja i nje same, nije govorilo: otuda onaj »um i moral« u pesmi čije najglasnije reči su: ». . . s interesom skupim, / Platiću ti«.

nad drugim: ako je sve samo funkcija Pesme, onda drugi takođe nije ništa drugo. *Danica Marković koja hoće da bude Pesnik jeste Danica Marković koja neće da bude Žena.* Otkrivanje Pesnika u Ženi istovremeno je sa otkrivanjem truta u »diktatoru«; to je pokušaj razvlašćenja muškarca-diktatora, njegovim svođenjem na svoju prostu funkciju. Sentimentalni roman, koji Danica Marković ispisuje, bez žurbe, svojim stihovima, tako ima u svojoj donjoj i mračnoj, skrivenoj istoriji, ovu žudnju za razvlašćenjem vlasnika, koja će ići sve do žudnje za njegovim poniženjem. Sentimentalizam, prekidan s vremena na vreme osvetoljubivim akcentima (jezik pozno-romantičarski s elementima, u ovo doba sasvim nesvakodnevnim, obračunskog jezika onoga »s interesom skupim / platiću ti«, u kome ideal Poezije Danice Marković strada onako kako strada njeno uzvišavanje nad drugim), taj sentimentalizam ne protivureči ovoj žudnji za superiornošću. On je samo protivurečan njen izraz. Biti pesnik, to znači biti sentimentalan, i živeti *nezavisno* u svojoj sentimentalnosti: svi drugi, koji su verovali da su tako neprikosnoveni u svojoj moći, samo su sluge ovog sentimentalizma: *za svaki bol po jedan sluga, ali koji će biti otpušten.* Za svaku igru mašte po jedan nerazumni, tašti osvajač, koji ne zna da je, u stvari, samo službenik koji će, kad izvrši misiju, biti odbačen. To bi trebalo da budu »vidici nedokučni« ovoga voljenja sopstvene Mašte. Onaj koji nije dostojan da bude sluga, biće odbačen, gestom u kome se sentimentalizam meša sa samosvešću ovog u samome sebi obogovljenog Pesnika, i gde izvesna »šturost« izraza, često nategnutog do proze koja ne uspeva stihovanjem da postane poezija, kao da ide iz same ove samosvesti kao svesti o sopstvenoj nezamenljivosti i nadstavljenosti svemu živom:

Vidici moji nedokučni su
Očima Vašim, zena umornih.
Jauk i ushit nerazlučni su
Istoka mojega zora sumornih.
Sumnja su mojih puti bez kraja.
Lepota holi steg istini je,
— A njoj služiti vredi stradanja —
Vi niste čovek mojih nadanja:
U mašti mojoj mesta Vama nije

(Odlomak, navedeno u celini). Drugome može (ali baš i ne mora) da bude mesta jedino u njenoj mašti, koja opet jeste »nedokuč-

na«, ali ne samo onome drugom koji će, ovako, s prezirom biti odbačen, nego apsolutno svakom, pa i onome koji treba sve to da čita: poezija se često svodi na šturo, i sasvim uopšteno, površno *skiciranje* osnovnog stava: taj stav se ne razvija, a »vidici nedokučni« Mašte, toliko željene, obogovljene, ostaju krajnje uski, i niski: njima ova samodovoljnost »kraljice neveste«, koja ništi drugog, ne dozvoljava da se razviju. Odbijanje drugog tu se iskazuje kao odbijanje Mašte. Kazna za drugog završava tu kao neželjena kazna za Maštu. Ali Danica Marković *hoće* tu kaznu, ubeđena da je najveća, najstrašnija kazna za drugog ako ga ona protera iz svojih »nesanica plodnih« (kao da ima plodnosti bez drugog):

Iz mojih te nesanica
plodnih prognah bespovratno

(Skrhana igračka). Ako u tome ima nečega dirljivog, to je ova infantilnost u nemoći, ta savršena podređenost (potpuna nemoć i *neplodnost* u svetu), koja se povlači u sanjarije o progonstvu drugog i u mistifikacije plodnosti sopstvenih nesanica kao kraljevstva u kome boraviti znači nagradu, a iz kojeg biti prognan znači prokletstvo gotovo ravno prokletstvu progona iz raja. Nemoć (neplodnost) Danice Marković jeste nemoć (neplodnost) drugih: »roman potresan« jeste ideal duha bez drugih, kao duha bez romana i bez potresa. Sentimentalizam ovoga »romana potresnog« živi od egotizma koji onemogućava roman onako kako onemogućava drugog. To je voljenje sopstvenoga bola u nemoći za bol ili za drugog. To je ništenje drugog, kao kod Dučića, ali koje ne treba da bude funkcija dučićevske Tajne (čija Sumnja rastvarala je svet, utapajući ga u maglu, u lebdenje senki na predvečernjoj vodi); u stihovima Danice Marković, umiranje drugog nije »rađanje« Tajne (pretvaranje sveta, i drugih bića, u zvukove predvečerja i Noći), po merama simbolističkog estetizma, nego je to umiranje bez Tajne: bez estetizma. »Lepota holi steg istine je«, — to je Dučić, ali samo kao početni i završni stav, a ne i kao duhovno-verbalna praksa (Dučić, ali u rečenici kao slomljenoj, sa onim pomoćnim glagolom na kraju, i to u reduciranom obliku: »steg je«, — Dučić u ideji Lepote, kao vrhunske Istine, ali ne i kao jezička praksa te Lepote: Dučić isključivo u onome »*holi*«, koje se širilo, kao epidemija, po bezbrojnim stihovima drugih pesnika, ne mimoišavši čak ni skrušenog patrijarhalnog Brata i Sina Aleksu Šantića). Ta

»holost« ne dolazi ni do praga dučićevskog estetizma, uporno otimanog od zdravo-razumskog racionalizma (i kroz sistematski podržavanu i negovanu Sumnju, kao sredstvo ništenja stvarnosti sveta i drugih, tim upornije što je sama ta stvarnost bila upornija), nego je i zvukom i slikom u rukopisu Danice Marković nemaštovita, krajnje razumski tvrda, više istaknuta kao motiv, kao zastava, a daleko manje poetski orkestrirana (sve pesme Danice Marković su kao zvučni materijal koji bi tek imao da bude orkestriran, sirovina koja nije došla do svog oplemenjujućeg usložavanja i poetsko-čulnog konkretizovanja). Pa ipak, ova »holost« ostaje neumitnost Danice Marković, onako kako je u njenoj poeziji neumitnost i sentimentalizam »romana potresnog«, presecan trenucima brutalno-osvetoljubivog cinizma (» . . . kada ćeš pasti u prah (. . .) sa zavetom glupim«). To je »holost« bezmerno banalnog duha pozno-romantičarskog sentimentalizma za koji je, u egzistencijalno-tvoračkoj nemoći, najviši smisao da bude »tragičan«, a najviša želja da doživi »roman potresan«. Ne samo što pesma, kao traženje »romana potresnog«, ima da bude romantičarsko-sentimentalističko iskupljenje egzistencije (koja nije ni roman, ali ni tragedija: koja nije esencija), u nemoći za nju (kao u nemoći za nezavršivo osvajanje esencije), nego je ona jemstvo i pretpostavka uzdizanja Pesnika nad egzistencijom, njegovim uzdizanjem nad drugim bićima, jemstvo praznine u kojoj se doziva »roman potresan«. Kao nadstavljena svemu, Danica Marković nalazi ravnodušnost, i to u punoj svesti o njoj. Ta svest, međutim, ne izaziva krizu u njoj: dok otkriva sebe samu kao »kraljicu nevestu«, na putu oplođenja Pesme, ona ostaje, i za sebe samu, večita »nevesta«: *nema za nju ženika*. Ona ostaje, i u ogledalu sopstvene svesti, beskrajno usamljena, kao matica prokleta da sanja »roman potresan«, ali i neki veliki bol, osuđena na nezadovoljstvo u kome razočarano-osvetoljubivo govori: »Ti nisi kadar bio nikad bol da mi zadaš«. Danica Marković naslutila je ovu jezivu usamljenost apsolutne neveste-matice, ona je naslutila da, u neprestanom njenom ratu s drugima, — u ratu oko prvenstva, »gospodarenja«, — ona ne može s drugim, čiji poraz sanja, ali da ne može ni bez drugog. Osetila je da je ta pobeda jalova. Međutim, preko tog *svog* poraza, ona nije išla ni pedalj dalje: u već navođenoj *Skrhanoj igrački*, ona je videla da ne može bez lutke; ali drugi je (njen ljubavni partner) svejedno ostao »*lutka*«, ona koja rađa jauk i ushit, koja joj se ponekad učini kao svemir a ponekad kao tamnica, ali koja je, posle svega, ipak samo lutka. O sebi, koja

ume da vidi lutku čak i u pseudo-demonijačkom osvajaču (tome prezira dostojnom trutu pod maskom diktatora, tom anonimnom i sebe-nesvesnom posleniku za dobro Njene Poezije, i Njene Mašte), ova se kraljica nije upitala ni jednog jedinog trenutka. Suštinska ravnodušnost pozno-romantičarskog njenog sentimentalizma, u prvim godinama i prvoj deceniji veka (ali i kasnije, kada je kao fantom bivših vremena lutala beogradskim ulicama, sve do 1932), nju nije zbunila ni najmanje.

Ona čak voli tu ravnodušnost: ona je učiteljica sa knjigom Verlena u Resniku: nije isto čitati Verlena u Parizu, kojim bludi duh pustolovnog Remboa, i u nekoj srbijanskoj seoskoj osnovnoj školi u prvoj deceniji veka. Mašta, *pesnička* Mašta, kroz sentimentalističko obogovljenje sopstvenog bola, tu se ukazuje kao jedino mogućno carstvo; nema drugog carstva za Danicu Marković: ako ponekad kao da pokuša da otvori oči za svet oko sebe, ona ih zatvara s gađenjem i prezirom tadašnjeg srbijanskog »dekadenta«, sposobna čak, ovako zavetovana Mašti, a prokleta da bude seoska učiteljica, — ona koja sanja svoj »roman potresan«, i pridržavajući skutove svoje duge haljine, po bečkoj modi, od jedne do druge seoske jaruge, — da napiše pesmu svetogrdnu, sigurno, za njeno doba, o Vidovdanu *(27-mi juni),*[16] koja danas deluje, van svake sumnje, kao najizrazitija njena fotografija: ta pesma, koju su pominjali ali je nisu tumačili tumači ove »kraljice neveste« iz Resnika, te nesuđene družbenice Verlena, prikazuje je na proslavi osvećenja spomenika nad česmom, među učiteljima, »popovima gojnim«, u legiji prosjaka, *muzikanata i ljudi od pera,* pod žrvnjem patriotskih deklamovanja, a zatim »za stolom dugim, pri punim čašama«. Danica Marković koja kaže za ovu vidovdansku predstavu: »Bih osuđena da sve to odstojim! / Žega je pekla, gušila omara, / Venulo cveće u rukama mojim«, jeste primer otpadničke hrabrosti, trenutak očajničkog i zgađenog ljudskog ponosa usred obezljuđenosti skrivene pod zastavama nacije unižene na sistem fetiša i totema. Ta pesma je *njena.* Tačno onako kako je i pesma *Gallium verum*[17] njena, ili kako se isto *ivanjsko cveće,* sasušeno, javlja i u jednoj i u drugoj pesmi u njenim rukama, nimalo slučajno: jedino cveće sa kojim u naručju može da luta ova pesnikinja (hodom monotono-usporenim), jeste *sasušeno* cveće: nijedan svet

[16] Prvi put u knjizi *Trenuci.*

[17] Takođe prvi put u knjizi *Trenuci.*

i cvet nije i ne može da bude njen, — *nema i ne može da bude kod nje cvetanja.* Ona, koja će sa istim ovim sasušenim ivanjskim cvećem u rukama da napiše ovaj stih *sasušen* od gorčine čoveka tuđeg svetu na koji je, međutim, osuđen: »Bih osuđena da sve to odstojim!«, ali i da padne, na kolena, pred *slikom* onoga koga više nema (koji je samo ta slika, ta *suva hartija),* jeste isti *otpadnik,* onaj što »od atavizma materinskih grudi / U krajnost grubom ateizmu hita; / Svega sam starog otpadnik a nita / Ni jednog nije što čem novom žudi«, i koji, u tome otpadništvu bez izlaza, nema ni svoj svet ni svoje cvetanje.[18] Svet je, u tom integralnom otpadništvu, mogućan samo kao jemstvo (sasvim prolazno) njene Mašte, njenog »romana potresnog«: ne samo svet Vranića, Resnika ili Velike Ivanče ili, najzad, Topčiderskog brda, na kome je ispisivala stihove ovoga svog otpadništva, — prekidana samo posetama svoje »dekadentske« sabraće, ubeđena da je, i ona, samo još jedan »izraz one beskrvne sredine gde se stari bez mladosti, ‚vene bez cvetanja', živi bez vere, nade i prave ljubavi prema širem životu«,[19] — nego i ma koji i ma kakav svet:

[18] Navedeni stihovi, — iz pesme *Poput šetalice; Srpski književni glasnik* 1910, XXIV, 8, — jesu *jedini* stihovi Danice Marković u kojima se javlja motiv materinstva, i to sasvim uzgredno: pod svešću o »atavizmu« (»od atavizma materinskih grudi«). »Imala je troje dece«, ali » . . . je ponosito čuvala svoju ličnost, zatvarala se u sebe i tu nalazila snage za život. Čak ni deca nisu ulazila u njeno pesničko stvaranje, koje je bilo samo njeno, lično svetilište« (Ljubica Marković, — *Danica Marković, prva srpska moderna lirićarka, Glas Matice srpske,* novembar—decembar 1939, god. VI, br. 104 — 105; isto, kao posebno štampana brošura, u izdanju *Zajednice doma i škole Čačanske gimnazije,* Čačak, 1940). Materinstvo, kao taj »atavizam«, neće u poeziji ove žene nikada doći do izražaja: i tu je, kao i pred drugim, ova poezija doista »samo njeno, lično svetilište«, ali u tom smislu što ovo »samo njeno« isključuje — ili predstavlja bar pokušaj u tom pravcu — sve što nije »samo njeno«. [Prožeta željom da bude *nezavisna,* ova žena koja je bila »otpadnik od starog«, ni u životu, izgleda, nije ostavila dokaza svog dubljeg pripadništva, ma čemu: svuda je bila »otpadnik«: i od braka, — »bila je udata (Tatić)«, ali se razvela, — i od škole, — diplomirala je na Višoj ženskoj školi, upisala se na Veliku školu ali je ovu, posle dve godine, napustila, — i od učiteljevanja, — posle pet godina rada u Beogradu, do 1910, i službovanja po selima u okolini Beograda, otišla je u penziju, pre vremena.] Ovo traženje otpadništva, međutim, nije jednostruko: to nije samo traženje jedne žene da bude nezavisna, nego i traženje nezavisnosti u duševnome i moralnom stilu i drugih pesnika ovog vremena, čiji »aristokratizam« je, i onda kada se javi u »gospodskom« i onda kada se iskaže u »dekadentskom« obliku, uvek u osnovi izraz ove žudnje za nezavisnošću koja se jedino mogla iskazati svesno negovanim otpadništvom.

[19] *Književna nedelja,* 1904, br. 2, u prikazu knjige *Trenuci,* potpisanom pseudonimom *Fortunas* [Dimitrije Frtunić]. Tako »dekadenti«, okupljeni kratko-

u najznačajnijim i životno najistinitijim njenim poetskim trenucima *ako drugi nije lutka on je slika: ono što se nikad stvarno ne prihvata,* i u stvarnom otvaranju (za stvarna cvetanja), jer je uvek, za nepodmitljivu svest ove »kraljice neveste« (kao za svest u sebi samom obogovljenog Pesnika), samo *ono* što se pokorava njenoj Mašti, što postaje njen rasadnik (»istočnik«) ili makar samo jedan element sanjarije. Za Danicu Marković Mašta nije prodiranje u bitnost egzistencije, nego *odvajanje* od nje: ova kraljica pretvarala je gvozdenu peć seoske sobe u *kamin,* a poeziju Verlena ili Sili Pridoma (njoj očito bližeg) u neku vrstu preteksta za sanjarije o Pesniku, tako da je Danica Marković »čitala«, nad Verlenovim ili Pridomovim stihovima, daleko više tu svoju sanjariju o Pesniku nego iste te stihove. Konkretna poezija Sili Pridoma rastaće se i iščezava u njenim sanjarijama o »romanu potresnom« kraj gvozdene peći: te sanjarije ne dozvoljavaju Danici Marković da stvarno čita Verlena, i to ništa manje od onih seoskih žena koje, »kad je četvrtak, ili praznik koji«, dolaze da joj olakšaju »dokolicu«:

Ivana priča kako silno žali
Pop domaćicu pokojnu, i zašto;
Živana kako selu mnogo ‚vali'
Što vode nema. Smilja opet: našto
Glačati rublje?! Joka život daje
Da zna zašto Tasa kćeri ne udaje.

Ja s bolom gledam sklopljenog Verlena,
I svog poleta vidim paralizu
— Tu oličenu, u tom skupu žena.
Dok san moj sjajni, još doskora blizu,
Beži u tamu pred karikaturom
Života, što me davi rukom šturom.

(Pismo).[20] To je primer banalnošću iznuđenog pseudo-aristokratizma, ali koji izuzima iz poezije onoliko koliko

trajno i oko *Književne nedelje* (koja je objavljivala i pesme Danice Marković), shvataju sami sebe: od Pandurovića do Disa. Ovo njihovo tumačenje sopstvenog pesimizma »sredinom« produžava se i kroz sociologizam J. Skerlića, koji je taj pesimizam odbijao, i kroz *Radničke novine,* koji su u takvom tumačenju pesimizma videli još jednu mogućnost za društvenu kritiku (najizrazitije u sociologističkom prikazu Disove poezije, od Vladimira Čerine, 1911).

[20] Štampano prvi put u *Srpskom književnom glasniku* 1908, XXI, 10.

izuzima iz egzistencije: *»Verlenu« ipak treba glačanje rublja,* — esenciji je potrebna egzistencija, bitnosti je potrebna trivijalnost, stihu, da bi bio shvaćen, potrebna je prašina banalnosti, kontrapunkt sa njom. Danica Marković nije znala za taj kontrapunkt: realističke pojedinosti, koje je ona (naporedo s drugim pesnicima srpske poezije ovog doba) unosila u svoje pesme, nisu za nju vezivno tkivo poezije i egzistencije, nisu funkcije totalnosti: do njih dolazi u njenom gađenju, kroz prezrivost; one završavaju u sentimentalnosti i mistifikacijama: tamo gde skup seoskih žena jednostavno iščezava da bi otvorio mesta prizoru: Danica Marković prati na klaviru *Njega* koji (na taj klavir, naravno, oslonjen, i dok se bele zavese lelujaju na otvorenim prozorima u stilu *fin de siècle*-a), — u letnju noć punu zvezda — ne prestaje da peva.[21] U tom klišetiranom sentimentalizmu poezije umesto egzistencije, koji čini najveći broj stihova ove pesnikinje danas mrtvim, ima uvek ove izvanredno jake žudnje da se ljubav »slaže« u Pesmu, *da se neprestano piše,* da se živi rečenicama-stihovima: da se Žena pretače u Pesnika. Najveći njen strah zato je strah od kraja pesme:

Na moje oči san kao da ne sme,
Strepeć pred krajem nesvršene pesme

(Zimnje veče na selu),[22] strah od egzistencije koja se uvek iznova vraća, strah od zamiranja Mašte, od praznine koja tada napada biće, strah od nepodmitljive slutnje da se ne može živeti isključivo »pesnički«, ali i da pesma, uprkos ovoj žudnji, nije i ne može biti krajnji smisao svega, jer i ona zna za svoj kraj u ostvarenju. »Slaganje« bola u stihove uvek se mora završiti: ne postoji beskonačno pisanje i nema beskonačne pesme: i pesma zna za svoj kraj, i ona je samo jedan trenutak ne-bića. Ako

[21] »Pod rukom mojom skladan akord bruji; / S usana tvojih strasnu zvuci zvone, / A sveće plamom vrele suze rone. / — / ‚O, ne kušaj me . . .' pevao si tada« *(Jesenja ruža);* »Suton je punio dvoranu visoku; / Pod prstima mojim tonule su dirke, / I tonovi meki pritajene svirke / Izlivali su se u zvučnom toku / Unoseći sobom u ariju blagu / Šum tvojih koraka po teškome sagu. / — / Ne znam šta se tad u duši tvojoj krenu; / U očima tamnim sagledah ti suze; / Obe moje ruke među svoje uze; / U zenicama ti tiha svetlost senu; / Ti protepa glasom kô da milost moliš / ‚Reci da i' me i sad kao nekad voliš. . .'« *(Canzone,* u knjizi *Trenuci;* datirano: *april, 1904).*

[22] Trenuci. (Datirano: *Januara, 1903. R.)*

postoji tragedija Danice Marković, uronjene u pozno-romantičarsku mitologiju Pesnika i Poezije, onda to nije u prvome redu tragedija koju je ona pokušavala da kaže svojim stihovima, nego tragedija žrtve same ove mitologije. To je tragedija subjekta onemogućene egzistencije koji sanja o spasu u Poeziji kao apsolutnoj esenciji, i to je tragedija Žene koja pokušava da nađe utočište i spas u Pesniku, da se, — osuđena na surovu zavisnost u koju se uverava na svakome koraku: kao Pesnik zatvoren među zidove škole, ali i među zidove braka, kao Maštar osuđen na dužnost Majke, — ostvari kao apsolutno nezavisna. To je tragedija sna o apsolutnoj nezavisnosti kao o nekoj apsolutnoj pobedi, *tragedija bede* i poraženosti u kojoj se pričinjava da »biti« znači biti samo »pobednički«, da *jeste* samo onaj koji je Pobednik:

Pobednica nad svim ja gde sam,
Znam i osećam da »Az jesam«.

(Moji dani i noći). Ja je pobedničko Ja, ili nije Ja: Ja je »nad svim«. Vrhovni san je san o nezavisnosti (»nezavisnu kad sebe značim«), a nezavisnost je pobeda. Biti je biti nezavisan, ali kao Pobednik: likovanje nad svim i svačim, nad okolinom i nad drugim, ali i nad sopstvenim postojanjem. Pesnik je onaj koji može da kaže *»Az jesam«*, on je nezavisan: Poezija je Pobeda, jer je Nezavisnost ili poraz egzistencije. To je *tragedija obogovljenja poezije,* ali i poraza koji je tu neumitan i koji će se, naročito u poznijoj lirici ove pesnikinje, iskazati motivima kajanja zbog beskrajnog poverenja u »delo« i »ludo utrošene mladosti« ugrađene u to »delo«, odnosno zbog egzistencije neprestano žrtvovane otuđujućem mitu o apsolutnoj egzistenciji.

Danica Marković je velika divinizacija Poezije kao alhemijskog preobražaja zla egzistencije u dobro pesme (ili zla Žene u dobro Pesnika), i ona je ovo veliko, a neizbežno, kajanje pred egzistencijom zbog toga. Ona je u očajanju rođeni fanatični vernik Poezije (njenoga jedinog boga),[23] ali vernik sopstvenim

[23] Srce Danice Marković je »hudo srce bez Boga i neba«; ona je pesnikinja koja će reći: »Od kako sam se s Bogom zavadila / Sve što on stvori moju mržnju budi / . . . / Svirepo delo božanske dobrote / Smisao svetlih težnja mojih ote« *(Bez natpisa: Letopis Matice srpske,* 1908, CCLI, 5). U istoj pesmi, »u paroksizmu bola« Sime Pandurovića, ona će reći kako ne veruje u »zagrobni

fanatizmom osuđen na razočaranja i, kroz njih, doveden do na samu granicu huljenja poezije i »dela«: »delo« je čudovište koje zahteva potpunu žrtvu, ali ne daje se nikada. Dozivano kao velika *uteha* (rečima patetičnim i sentimentalno-banalnim), kao *zadovoljenje,* ono se otkriva u svojoj nemanskoj krvožednosti kao fantom koji nas je razdvojio od egzistencije. Ta tema o anti-egzistencijalnosti »dela«, data »delom« (samim pisanjem), ovde je posebno nametnuta anti-egzistencijalnim obogovljenjem »dela«. Ovu temu Danica Marković pokušava da varira kao žena: ona, koja je »odričući se svih radosti žene«, bila ubeđena da će joj delo dati zadovoljenje (»Zadovoljenje delo će mi dati«):

Delima kušah, ja, nemoćna žena,
Da blagorodstvom nadljudskog čeznuća,
Ovo, čem nigda ne nađoh imena,
Učinim zlatom,

otkriće kako joj je nagrada bila »kruna prazna truda: tamo, / Među vlasima se zasja bela jedna, / Srebrna, sjajna, rugobna, skaredna!«[24] To su stihovi sasvim slabi, i uronjeni u banalnost

život«, i time će potvrditi, još jednom, svoju potpunu pripadnost osnovnom toku srpske poezije prve decenije, koja je i u svojoj »dekadentskoj« i u svojoj pseudo-aristokratskoj varijanti, dosledno lišena svakog transcendentalizma a ne samo religijskog. Istina, slaveći nesanice (u pesmi *Nesanice),* ona će reći kako, u dugim noćnim bdenjima, oseti kako se »čovek s Bogom spaja / Kroz borbe duge i sve oluje«, ali i kroz neiscrpno svetsko tvoraštvo: »Osećam kako lepota sveta / Svakog trenutka se izrađuje / — Od čari sunca do draži cveta — / I čovek s Gospodom sarađuje«, ali tu su i stihovi koji ovu »saradnju« s »Gospodom« otkrivaju kao opšte mesto jedne konvencionalne misli koja se produžila, u tom trenutku, i kroz Danicu Marković: »Osećam da u zbiranju snaga / Epicentar sam svih potresa; / Mada sutrašnji plen sarkofaga / Noćas osvajam umom nebesa«. Taj »epicentar svih potresa«, kao nesumnjivo neželjena samo-izdaja pesimističkog građanskog individualizma, jeste najadekvatniji osnovnom duhovnom stavu Danice Marković. Iz tog »epicentra« ide i njen pozniji *Buntovni psalm,* pesma u slobodnom stihu, i stilizovana, nenametljivo, po ugledu na biblijski ritam, kojom će ona pitati svog boga: »Zašto hoćeš da te se bojim, mesto da te volim«, izjavljujući: »I osećam te manje srcem — umom više«, ili: » . . . moj trud da te poznam uspeha nemade«. Poslednji stihovi ovoga »psalma« su stihovi straha, u potpunoj izgubljenosti: »Bojim se tog sumraka, bez nade na svanuće: / Strah me od tebe, strah od smrti, strah da živim«.

[24] *Pesma o alhemijskom pokušaju (Srpski književni glasnik,* 1909, XXIII, 2).

ravnu banalnosti ove sede vlasi kao simbola starenja; pa ipak, ono *»srebrna, sjajna, rugobna, skaredna«* kao da nije samo izraz razočaranja u »delo«, koje razjeda egzistenciju, i nije samo izraz straha u času najave starosti, nego kao da, takođe, navešćuje produženu žudnju ove Žene za oslobođenjem, a to oslobođenje imalo bi da bude oslobođenje od uloge koju joj namenjuje njen diktator, onaj koji traži od nje da bude Tajna, i Nadahnuće, Lepota, neko nadstvarno i nestvarno, gotovo nematerijalno biće: Danica Marković koja ispisuje, reč po reč, ovo »srebrna, sjajna, rugobna, skaredna«, to je žena koja se ruga svom pozvanju simbola Lepote i mističke Tajne; *ide se tu od srebra i sjaja do rugobnosti i skarednosti:* taj stih od četiri prideva, izgovorenih jedan za drugim, bez ikakve pripreme, bez i najmanjeg mogućnog prelaza, povezuje krajnje suprotne kvalifikative: od srebra i sjaja prelazi se, bez i jednog jedinog trenutka zastoja, na rugobnost i, čak, *skarednost.* To nije stilistički nesporazum: to je u samoj logici bića ove »kraljice neveste«, koja osvaja da bi prezrela, privlači da bi odbacila: u čijem »sjaju« i »sebru«, kao njihova fatalna budućnost, jesu »rugobnost« i »skarednost«: u čijem sentimentalizmu krije se, uvek, mogućnost osvetoljubive poruge. To je sentimentalistički »roman potresan« (»srebrna, sjajna . . .«), i to je potres, kao poruga što probija iz toga sentimentalizma, kao njegova skrivena neumitnost (»rugobna, skaredna . . . «), ovako, u zamahu jedne jedine rečenice. Ali, to je i žudnja za oslobođenjem žene koja se ovde iskazuje njenim samo-uniženjem; Danica Marković, koja *pokazuje* svoju starost, »rugobnu, skarednu«, jeste žena koja očajava zbog te starosti, ali koja i *demonstrira* to svoje očajanje. To je žena koja odbija da bude apstrakcija, vanmaterijalni simbol muškog ideala Lepote, žena koja pokušava da se »materijalizuje« (i koja zato i insistira na »rugobnosti«: ne oslobođa li, uvek, »rugobnost« materiju od apstrakcije, u koju vodi Lepota, pa je ta Lepota uvek »lepa« smrt materije?); to je žena koja kao da se ne zadovoljava samo uniženjem svog ljubavnog partnera, njegovom demistifikacijom, nego koja će se predati i sopstvenoj demistifikaciji: ne samo što ona hoće da »nezavisnu sebe znači«, oglašavajući se za Pesnika kao »nevestu kraljicu«, kao maticu za koju je svaki njen zavodnik, *i dok ona slavi njegove demonijačke sile,* ipak samo jedan oplođivač, najbanalniji *trut* mužjak, nego ona kao da hoće i ovako da izgovori svoje *»Az jesam«:* da ovaj poraz svoj, u starosti, preobrazi u svoju Pobedu: *ovoga puta u pobedu nad mitom o Lepoti i Tajni Žene.* Potrebno je pročitati njenu

Savremenu ispovest[25] u kontekstu Dučićeve mitologije Žene, pa da se oseti *osvetnički* i rugajući zamah kroz očajanje Danice Marković, žene koja je izišla iz pogleda tvorca ove mitologije da bi samu sebe zatekla pred ogledalom:

I starost bliska rugobom mi preti.

Iz mene grca ostarela žena.
I jedna žrtva nepovratnog doba,
U malodušnom strahu od vremena,
Bežim u suton polutamnih soba:
Umetnost novu za mene studiram —
Pred ogledalom kosmetike biram.

Stavljam na lice i na dušu masku,
— Zakrpu jadnu na život i vreme —;
I uspeh davne Ženske strategeme,
U oku mojem sebi čita lasku
I nateruje osmejak na usta —
A grudi prazne i duša mi pusta.

»Kosmetike biram«, to je reč koja drastično cepa predstavu o tajanstvu Žene. To je »iskrenost« kao samorazgolićavanje, ali koje je istovremeno i razgolićavanje drugih: nijedna autodenuncijacija ne završava u krugu Ja svog subjekta, onako kako to Ja ne pripada jedino sebi, onako kako nije neko »čisto« i »nezavisno« Ja; ova autodemistifikacija Žene što tone u starost jeste, kroz njena očajanja, i sasvim sigurno *nagonski slepa,* stihijno nezaustavljiva demistifikacija mita o tajanstvenoj (nad-stvarnoj) Ženi. Danica Marković, u *Savremenoj ispovesti,* jeste žena koja očajavajući izlazi iz ovoga mita o Ženi, i koja nalazi »zadovoljenje« upravo u tome: ona oglašava svoju rugobnost i otkriva svoju »novu umetnost«, tražeći poeziju upravo putevima ovog oglašavanja i samounižavanja. To nisu njeni najznačajniji stihovi, ali to jesu najznačajniji trenuci njene istine, one koja *provaljuje,* nezazorno, iz sentimentalno stilizovane njene fotografije objavljene u Pandurovićevoj *Antologiji Misli,* ili iz sećanja Isidore Sekulić: »Tanka kao devojčica; obučena probrano i malo fantastično; lice usko, koštunjavo, s fino srezanim

[25] Prvi put objavljenu u *Srpskom književnom glasniku,* 1907, XIX, 8.

nosom, s nemirnim usnama; rastresito pepeljave kose; ptičiji krivudav vrat«.[26]

Ali dalje od toga ona nije išla: sve drugo u njenoj poeziji (sve, a ne samo Dučićev motiv protivurečja ljubavi) nalazi se u osnovi, a ponekada i doslovce, i u poeziji drugih pesnika pesimista i »dekadenata«: sve je to svojevrsna *mimikrija »muškoj« lirici* ili *osvajanje* njenih duševnih stavova i motiva. Pri tome je ženski rod Danice Marković samo *gramatička kategorija,* ili, u najboljem slučaju, on je tek u izvesnom *prizvuku* koji se, ovde i onde, može da nasluti između njenih stihova, ali koji se ne može jasnije i izrazitije odrediti. Uostalom, i pesma *Savremena ispovest* jeste u osnovnom iskustvu i stavu drugih pesnika i, kao takva, neka vrsta kombinacije Pandurovića i Rakića: mentalni stav autodenuncijacije kao postupka svojevrsnog »dekandentskog« otpadništva, razgolićavanjem sopstvene rugobe, jeste Pandurovićev, a sâm motiv starosti je moćno prisutan u Rakićevoj poeziji. Rima *masku — lasku* jeste Rakićeva rima, kao što je i »starost bliska«, koju tu otkriva ova žena, ona ista starost koju je, kao vrhovno zlo, otkrivao Rakić takođe. Ona će reći, istina, kako joj je udes da »po dužnosti žene«, a »sve krećući se istom stazom«, živi sumorno:

Vodiću život po dužnosti žene,
Sve krećući se istom stazom,
Sumorno; poput zvezde ugašene

(Epilog),[27] ali ta »ista staza« jeste ona koju je otkrivao Rakić, opsesioniran njome, a ne manje i Sima Pandurović, takođe pesnik banalnosti, kao ponavljanje »istog«. Ovo »isto«, koje se prihvata u pasivnom očajavanju, kao prokletstvo, jeste i za Danicu Marković jemstvo banalnosti, životnog siromaštva ili, kako bi ona rekla, »šturosti«.[28] Ona ne čita samo Sili Pridoma,

[26] Isidora Sekulić, *Za dobar spomen Danice Marković, Srpski književni glasnik,* 1932, XXXVII, 1.

[27] *Srpski književni glasnik,* 1913, XXXI, 6.

[28] U pesmi *Život (Bosanska vila,* 1911, XXVI, 19), ona otkriva, zagledana u bračni prsten (»kolutić od zlata«): »I znam da je uvek on znamenje bola, / Da je simbol svega odricanja žene, / Da je okov, igo i surova škola — / Blistava kolajna patnje prikrivene«. Velimir Živojinović, u predgovoru za knjigu *Trenuci i raspoloženja* (u izdanju *Srpske književne zadruge),* ukazuje na temu »razočaranosti u braku i naličjima bračnoga života« i, u vezi s tim, na *Običnu pesmu* Milana Rakića (»U svadi nam je prošlo pola dana / . . . / Pa postadosmo

kao Rakić i svi ostali,[29] već čita i iz iste vasione oskudice

tuđi jedno drugom, / I gledasmo se u ćutanju dugom / Tupo, k'o sito dete šećerleme«). Ali bitna veza Danice Marković sa Rakićem (sa nekim od njenih osnovnih duševnih motiva) i sa Pandurovićem (sa njegovim motivima, ali i sa jezikom i tehnikom stiha), jeste pre svega *sumornost* u osećanju života »sve krećući se istom stazom«: brak je, i za nju, samo još jedan vid te »iste staze«. Moglo bi se reći da je doživljaj braka, u pesmi *Život,* kao i »život po dužnosti žene« iz pesme *Epilog,* »izveden« iz ovoga opšteg osećanja »iste staze«. U tom smislu, pesme *Život* i *Epilog* znače novinu utoliko što tu jedna žena piše o »dužnosti žene«; ali one pripadaju, uprkos ličnom iskustvu Danice Marković (i kroz to iskustvo), krugu osnovnih duševnih motiva takozvane »pesimističke« poezije prve decenije veka, čiji pesimizam nađen je na »istoj stazi« i na »dužnosti« kretanja tom stazom, bez nade na promenu. Brak je tu samo *jedan slučaj sveobuhvatnog načela banalnosti* (»iste staze«) i slutnje samo-otuđenja, a Žena koja govori o njemu samo još jedna varijanta pesnika ove »iste staze«. Hrabrost Danice Marković da ovakve stihove piše jeste pre svega hrabrost Žene da se *poistovećuje* sa psihologijom svog pesničkog sabrata, da ne govori onako kako on misli da ona treba da govori, nego da *govori onako kako on govori,* pri čemu je iskustvo Žene osuđeno ili na ovakve trenutke *demonstrativne* izjave (i to spada u krug njene osvete), ili, mnogo češće, na to da progovara na samim marginama govora »muške« lirike. Danica Marković je, kao što se uvek ističe, prva žena liričar moderne srpske literature, ali njena poezija jeste poezija »mimikrije« pesniku muškarcu. *Ženstvo* je tu prisutno, ali pod izvanredno velikim pritiskom želje da se sa muškarcem podeli uloga, *da se bude kao on;* sloboda ove žene zbog toga nije toliko sloboda za ženstvo, koliko sloboda za ovo usvajanje motiva i govora njene pesničke sabraće. Žena se tu saobražava tom govoru, što samo po sebi, u trenutku kad se dešava, u svetu uveliko posvećene muške vlasti, jeste socijalno izgredništvo, ali što je, istovremeno, i udaljavanje od autentičnog govora ženstva: kroz Danicu Marković Žena, ne mireći se sa ulogom apstraktnog simbola muškarca, i želeći da »nezavisnu sebe znači«, često ostaje samo puka forma, — njeno ženstvo je tu ne jednom privid, — prosti gramatički rod. (Mogućno je, u mnogim njenim stihovima, zameniti ovaj rod muškim gramatičkim rodom, a da ne dođe ni do kakve bitnije kontradikcije.) Ako oslobođenje Žene, u istoriji srpske kulture, pamti Danicu Marković kao pesnikinju koja je smogla smelosti da govori o erotskim motivima i, ne manje, kao pesnikinju koja će napisati nekoliko stihovanih izjava protiv braka, objavljujući se pre svega kao »kraljica nevesta« koja svog vlasnika, »diktatora« i »demona« pretvara, pokretom nesumnjivo osvetoljubivim, u prostu funkciju svog oplođenja, ipak je to *prvi period* ovog oslobođenja, — period saobražavanja Žene svome partneru i, ne jednom, njenog otuđenja od sopstvenoga ženstva ovim saobražavanjem. Sloboda njena je više sloboda da bude kao njen pesnički sabrat, a manje sloboda da bude ono što jeste.

[29] Sili Pridom je vanredno prisutan, gotovo kod svih, ne samo kod Rakića. Prevođen u *Srpskom književnom glasniku* (prevodili su ga S. Luković, Ibrovac, Katarina Bogdanović), on je dobio i posebnu knjižicu, štampanu u Paraćinu, 1909 *(Osame,* prevod Milana Mikića). Danica Marković je istakla njegovu strofu, iz *Combats intimes, — Les solitudes,* kao moto drugome delu knjige *Trenuci i raspoloženja* (ciklus *Raspoloženja):* »Ainsi dans les combats que

savladanih strasti: »Moj visoki trijumf savladanih strasti«,[30] — to je Rakić, kao što je Rakić, sudbinski i u stihu: »Besplodni dani nižu se po redu«,[31] ili u stihu: »I protiču dani sumorni i šturi«,[32] kao što je Pandurović u strofi:

Sadašnjost blede konture mi reda,
Sićušnih ljudi ogrezlih u kalu,
Niz jadnih slika što mi dušu vreda;
Ko parodija ljudskom idealu

(Nedovršena pesma), ili u stihovima: »Ropćem i hulim i rugam se svemu: / Istini, kultu, zabludi, problemu«.[33] *Šturi* dani Danice Marković, koji vode »šturoj« ekspresiji, kao kod Sime Pandurovića, jesu dani žudnje koja je nepobedna, ali koju oko »prikriva duboko« (»Kopnela je mladost u te žarke čase / I životom šturim sudba titrala se / . . . / Pod kapcima vrelim zamućeno oko / Nepobednu žudnju prikriva duboko«:[34] to je »šturost« u »prikrivanju«, šturost ili starost (u dosadi) koju otkriva Danica Marković kao Rakićev i Pandurovićev duševni sledbenik.

Posebno je naglašen uticaj Sime Pandurovića, i to u pesmama napisanim posle knjige *Trenuci.* Pandurović je u njenom zahtevu za nesećanjem,[35] Pandurović (i ostali »dekadenti«, a Dis u prvome redu, ali delimično i Rakić) su u življenju »Pod teretom grubim prazne sadašnjošti«, tamo gde suvereno vlada »jednolik dana čemer«,[36] i gde samo može da se kaže: »Vegetiram tako, živeći pomalo«, ili: »I nestaje svega što me mnome čini«;[37] Pandurović je u stihovima: »I svog poleta vidim paralizu«, » . . . pred karikaturom / života«,[38] u rečima *paraliza*

le désir te livre, / Ne compte sur personne, ô coeur! / N'attends pas, sous la dent qu'un autre te délivre: / Tu lutte quelque part où nul ne peut te suivre, / Toujours seul, victime, ou vainqueur«.

[30] *Noćne borbe. (Srpski književni glasnik,* 1913, XXX, 2).

[31] *Nedovršena pesma*

[32] *Dosada. (Hrvatskosrpski almanah,* 1911).

[33] *Bez natpisa*

[34] *Noćna borba*

[35] U navođenim stihovima pesme *Vjeruju,* iz 1907, ali i u knjizi *Trenuci:* u pesmi *Proletnja elegija,* iz 1900 (»A sećanje sveže samo jade roji. / Ne sećaj se više — odagnaj spomene!«), i u pesmi *U suton,* iz 1902 (»Zaboraviću; — ta našto sećanje? — / Možda će tako bola biti manje!«).

[36] *Majski sumor. (Letopis Matice srpske,* 1908, CCLI, 5.)

[37] *Melanholija;* u istom broju *Letopisa.*

[38] U već navođenoj pesmi *Pismo.*

i *karikatura* ili u rečima *»suverena beda«* čiji ukus pokušaće da oseti, u stihu, i Danica Marković takođe: »O kako me guši i život mi truje / Suverena beda u obliku sjajnom!«[39] Glupost okoline, koja je vinovnik svih zala, takođe je Pandurovićeva (i Rakićeva): »O kako je gnusno da se javno štuje / Skrpareno društvo pod omrazom tajnom. / — / I nečovečnome redu podvrgava / Nezavisan život što izraza traži, / duh, prepun snage, u lance sputava — / Glupost okoline, zadahnute laži«.[40] Pandurović je u »rezignaciji« koja peva *Miserere* (»I dok zadnji zračak trne rubom sfere / U duši mi bruji bolno Miserere«),[41] — pa će čak i njegov san o krajevima večnog sunca da se reflektuje u poeziji Danice Marković (»I žarkom žudnjom za sunčane kraje, / Pod nebom hladnim jesenjega dana«),[42] kao što će Danica Marković biti ta koja će, najdoslednije od svih, da nastavi Pandurovićevu težnju za »mističnom snagom«, koja se, međutim, gubila u zdravo-razumskom racionalizmu, jalovo prikrivanom pseudo-intelektualističkim jezikom: »Mističnom snagom, koju sudba snuje, / Biće je moje zamahnuto besno, / I nerazlučno, povezano tesno / Srce i duša i um *osciluje.* / — / Od *atavizma* materinskih grudi / U krajnost grubom *ateizmu* hita.[43] To je isti pokušaj *ekstaze,* koji će se javljati i u Pandurovićevim *Mrtvim plamenovima:* »Znam da je ova velika ekstaza / Predsmrtni, bolni san duše što gine, / I duha mojeg da je zadnja faza / Taj polet pozni u svetle visine«.[44] Uopšte, rečnik pseudo-intelektualizma (tuđice, varvarizmi) obilan je u poeziji Danice Marković, i isto je toliko izraz koliko i produbljeno jemstvo njene nemoći za konkretno-čulni doživljaj i izraz. Pesnik stihova:

Vasionski zakon privlačnosti
Naš je susret i kratko poznanstvo

(Naš susret), može, možda, da bude shvaćen kao onaj koji sanja »san putnika kratki i nervozni«,[45] ali ne može da se shvati, nikako, kao pesnik čulno-konkretnog, a samim tim i erotskog.

[39] *Neposlato pismo.* (Savremenik, 1912, VII, 1.)

[40] U istoj pesmi.

[41] *Rezignacija. (Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 4.)

[42] *Nostalgija. (Srpski književni glasnik* 1911, XXVII, 2.)

[43] *Poput šetalica*

[44] *Finale. (Misao,* 1919, I, 1.)

[45] U istoj pesmi.

Uprkos svom romantičarskom shvatanju pesnika koji piše krvlju:

Ritmom velikih osama
Nesanica je disala.
Ja sam u knjigu pesama
Krvlju tvoj pohod upisala

(Posle svečanosti), »pohod« ljubavnika Danice Marković nije i »pohod« Erosa. Kod ove pesnikinje, koja je pisala: »U živom koloritu mojih ushićenja«,[46] nema autentične erotičnosti i zato nema izvornog konkretno-čulnog izraza. Sve konkretno-čulno ovde se razvejava i uništava razumski: ljubav, koja je osnovna tema (ali ne i suštastveni subjekt) ove poezije, skroz je racionalizovana, i to na način koji je potpuno u stilu ostalih pesnika ovog vremena, a pre svega Pandurovića. Danica Marković je, u svetu ljubavi, jedan »rezoner« koji nastoji da se simbolički izražava, ukoliko nije elegičar koji piše o prošloj ljubavi, pa čak zna i za grob svog ljubavnika, kao što Pandurović zna za grob Mrtve drage,[47] iako je napisala, osim takvih stihova jadikovanja nad mrtvim ljubavnikom, i *Majsku elegiju,*[48] takođe »istoriju jednog osećanja«, koja se poetski ne uzdiže nad ostalim značajnijim njenim pesmama, ali koja je jedinstvena ne samo u njenom lirskom opusu nego i u čitavoj srpskoj lirici: to je vrhunac egotizma ove »kraljice neveste«, koja drugog pretvara u svoju funkciju: to nije pesma ojađenosti zbog smrti voljenog čoveka, nego ojađenosti zbog toga što je taj čovek ostao u životu, umesto da umre. Ona ga je spasla smrti, ali sada lišenog radosti za život:

Bezumlja pusta, da udesa kleta!
Ja te iskupih, otrgoh od rake
A ti se vinu u naručje sveta,
Prigrli život bez radosti svake;
I ja te nemam . . . Novi bol se diže
I starih dana stradanje me stiže.

[46] *Utisci*

[47] Pesma *Marcia funebre (Književna nedelja,* 1904, br. 6) i *Rezignacija* su pesme mitologije Mrtvog dragana, kao »ženske« varijante mitologije Mrtve drage.

[48] *Delo,* 1907, god. XII, knj. XLIV, br. 1. (U knjizi *Trenuci;* datirano: *novembar, 1902, Beograd)*

Ja opet stradam, al' drukčije boli:
O teško mi je što sad ne počivaš
Pod humkom niskom gde bi da se moli
Očajna duša, večni san gde snivaš,

Uspavan čvrsto u dubini dole,
Tu neosetljiv za patnje i bole.

Tamo bi bilo moje utočište:
Dolazila bih da jecam i tužim
— kad olakšanja bona duša ište —
I vrelim bolom opelo odslužim.
Al' ti još živiš, za mene te nije —
Pusta budućnost preda mnom se krije.

A imala bih i prošlost i suze
I humku tvoju — smisô bola svega —
A tvoj mi život evo sve to uze,
Zazoran s tebe, a ti presit njega.
Pred nedogledom budućnosti ledne
Spomenik gde je prošlosti nam čedne?!

Niko drugi tako nije pisao; mogućno je tu videti ženu očajnu zbog čoveka koji je »presit« života, i očajnu zbog života koji je »zazoran« s tog njenoga iz groba vaskrslog čoveka, ženu koja u očajanju ide do žudnje za njegovom smrću; tu nema druge mogućnosti rastanka od tog čoveka »presitog« života, pored kojeg život protiče u očajanju, nego samo, u ostajanju kraj njega, ovoga očajničkog, a bezizglednog, *priželjkivanja njegove smrti* i njegovoga groba. Ali, taj grob ne bi bio samo njeno »utočište«, — ono za kojim čezne ovako, čeznući za njegovom smrću, — pa bi ona tamo dolazila da jeca i da »tuži« i »vrelim bolom« opelo odsluži, — nego bi on bio i nešto više, gotovo nekakav »metafizički« princip: onaj »smisô bola svega«. To je grob *drugog* kao osmišljenje *našeg* bola: krajnja tačka egoizma građanskog *(bračnog)* pakla, progovaranje demonijaštva tog pakla kroz *Ja* Danice Marković, ali to je, van svake sumnje, i grob iz romantičarske mitologije Mrtve drage Sime Pandurovića, žudnja za tom mitologijom i osećanje nemoći da se ona sledi. (Žudnja za grobom, koji je »smisô bola svega«, i život koji »uzima« taj »smisô«: ». . . *A tvoj mi život evo sve to uze.«* Drugi, umesto da nam svojom smrću dâ »prošlost, suze«, da nas uvede u

pandurovićevski pasatizam, dakle umesto da se svojom smrću pretvori *konačno* u našu funkciju, evo kako je *živ:* njegov život me osuđuje na neduhovnost: moj duh »romana potresnog« nije duh života nego duh smrti.) *Majsku elegiju* ne piše samo žena očajna što joj drug nije mrtav, — tako da je to elegija za izgubljenom smrću, a ne elegija zbog smrti, paradoksalna (i jedinstvena) elegija koju ne inspiriše nemirenje sa smrću nego, naprotiv, nemirenje sa životom *(ali tuđim!);* tu elegiju piše i čitalac Sime Pandurovića i Disa, od kojih, u ovo doba, ide čitava epidemija »humke« kao »smisla bola svega«. Nju piše autor neuspelih (i neuverljivih) pesama *Marcia funebre* i *Rezignacija,* pesama traženih u krugu mitologije grobljanske poezije »prošlosti i suze« prve decenije. To je, uza sve drugo, i ova ljubav za »prošlost i suze«, očajanje što joj je oduzet *tuđi* grob kao jemstvo *njene* prošlosti i *njenih* suza: žalost što tog groba nema, pa zato nema te prošlosti i suzā, onog »smisla bola svega«, nego ostaje *bol bez tuđeg groba kao bol bez smisla,* neka »pusta budućnost« koja se pred njom krije, ili neka »budućnost ledna«.

To očajanje zbog nemanja tuđeg groba, kao »smisla« za sopstveni svoj bol, sigurno predstavlja posebnu (izvanredno značajnu, a dosad neuočenu) autodenuncijaciju mitologije grobljanske lirike kao mitologije duha koji hrli na groblje da tamo nađe sopstveno osmišljenje, duha za koji kao da osmišljenja izvan toga nema, i koji ni poeziju ne može drugačije, bez tog groba, da zamisli: nije nam teško da zamislimo, na horizontima srpske poezije između 1904. i 1914, »dekadentske« pesnike kako, dok grle svoje »dragane«, žale što ove ne svali smrt u raku, kako bi oni došli do poezije. Ono od čega su ovi vernici isključive poezije takozvanog »bola« patili, to je »fiktivnost« grobova koje su opevali. Danica Marković nedužno osmehnuta, sa suvim ivanjskim cvećem u naručju, stoji između ove patnje i »zločina« zbog literature.

Uvodni stih *Majske elegije:* »Hoću da plačem, ali suza nema«, sasvim je beznačajna fraza iz donje strane svakodnevnog opštenja i dopisivanja, ali on je svojevrsna jednačina ove žudnje za »plakanjem«, kao za jedino mogućnom poezijom, i ovoga očajanja što tog plakanja nema, očajavanje koje iznuđuje duhu simulaciju bola, na grobovima infantilističko-sentimentalističke mašte ove nemoćne osećajnosti. Oseća se, i kroz njene stihove, kako bludi duh »zločina« zbog literature: to je bila *prikrivena tema* vremena koje poeziju nije umelo da zamisli bez bola, ali koje bol nije moglo da nađe drugačije nego na groblju, i koje je

htelo grob onako kako je htelo poeziju: to je epoha kojom su, kao usporenom rekom neprobuđene osećajnosti, anti-erotskog potiskivanja, i zdravo-razumskog racionalizma, doista plovili brojni »fiktivni« grobovi.[49] Ali, to je u pesničkom delu Danice Marković savršeno saobrazno njenom osnovnom duhu *matice:* drugi je trut koji treba da izvrši svoju »misiju« na svaki način, pa i svojom smrću (ili, čak, pre svega svojom smrću, tu gde stvarnoga izgleda za erotičnost, za opštenje sa drugim nikako nema, pa je taj drugi zato mogućan samo kao »prošlost«, za »suze«?). U *Majskoj elegiji,* to nije samo izraz želje za razrešenjem jednog nepodnošljivog odnosa (tu nije ni pomislila sama da umre: zašto ona, kad može onaj drugi?) nego je i veoma posredni, ali nesumnjivi, izraz očajanja što taj drugi nije savršen obavljač svoje misije, što je to trut koji ne izvršava svoj zadatak da nju, umrevši, oplodi bolom, da joj umesto sebe ostavi svoju humku. Ali to je istovremeno saobrazno i odsustvu izvorne erotičnosti, u kojoj je ovaj *mistifikatorski infantilizam,* oličen u pseudo-romantičarskom sentimentalizmu nad »humkom« voljenog a mrtvog bića, nemogućan: gde je Eros u punoj svojoj zrelosti i moći, može da bude svakakvog zločina, ali samo ne ovog »zločina« osećajno nerazvi-

[49] Taj »fiktivan«, a ne stvaran, grob bio je uzrok čitave jedne male mõre: grobljanska poezija osećala se kao »fiktivna« ili kao nekakva poezija »bez pokrića«. U tome je između ostalog i razlog što je Skerlić, koji je hteo da pesnik *krvlju zapečati* svoje stihove (on, koji je pisao, u prikazu prve Rakićeve knjige pesama, kako »od pesimizma još niko níje umro, i níje zabeleženo da je ijedan pesnik opšte moralne bede i grobnoga mira zapečatio krvlju svoja učenja«, – *Srpski književni glasnik,* 1904, XI 5; *Pisci i knjige* I, Beograd, 1907), oduševljeno dočekao pesme koje je Vojislav J. Ilić Mlađi napisao pošto je, u ljubomori, ubio svoju ženu. To »iza« Ilićevih pesama (takođe »istorije jednog osećanja«: *Noćna svirka, Iz jedne šetnje, Nad izvorom Timoka, Zvoni, Njen venčić, Iz bolničkih časova, U poštanskim kolima)* impresioniralo je Skerlića: to su (najzad!) stihovi »krvlju zapečaćeni«, odnosno »krvlju pokapani«: ne samo mastilo, nego i krv, — *krv pomešana s mastilom:* »Uzalud se otimamo nezdravoj draži tih stihova krvlju pokapanih. Uzalud sebi govorimo da je stvar bila strašna i nečovečna, i da se ona ničim i nikada ne da pravdati; uzalud se branimo od utiska tih jezivih pesama izniklih iz krvi kao mistični crveni cvetovi, uveravajući sebe da tragični utisak nije u stihovima no u onome što je iza njih. (. . .) Krvava mrlja ostaje na stranicama ove bolne i bolesne knjige; mi smo žrtve naše bolesne radoznalosti i književne perverzije za retkim i jakim osećanjima. (. . .) U današnjoj srpskoj književnosti u tolikoj je meri nastalo krčmenje bezuzročnog i besmislenog, lažnog i hladnog pesimizma, *mi imamo toliko pesnika koji opevaju svoje fiktivne grobove* (. . .) *da nam je dobro došla pesma u kojoj ima istine, pa ma i najstrašnije« (Srpski književni glasnik,* 1909, XXII, 6; *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1909).

jene, melodramsko-sentimentalističke duše kojoj su potrebni potresi vrhunske tragedije (čitava groblja i legije mrtvaca) da bi mogla da progovori.

Po toj prigušenoj erotičnosti, koja se iskazuje nagonom ka melodramskom sentimentalizmu, — u sukobu između naglašeno racionalizovane fraze i imperativa dozivane a nedozvane osećajnosti, i sa *povremenim »ispadima«* u stilu autodenuncijacije kakva je *Majska elegija*, — Danica Marković u potpunosti deli sudbinu »dekadentskih« pesimista, miljenika zamrlog ili i potpuno mrtvog Erosa. Pri tome, ona je do najviše motivske osobenosti došla *u motivu spletke,* koji je očito autobiografskog porekla, i koji se javlja u prvoj knjizi njenih pesama, *Trenuci,* a kojeg nema (bar ne ovako razvijenog) u drugim pesmama ovog doba: ljudi su zli, i oni su svojom zavidnošću i pakošću opleli venac spletke oko ljubavi brata i sestre, prikazujući je kao erotsku ljubav, što ona zapravo nije bila, a Danica Marković se trudi da nas uveri upravo kako to nije bila nikakva čulna ljubav, ili stvar »pohote« i »žudi«, za koje ona ima samo odvratnosti, što je nesumnjivo izraz njenoga straha od sredine u kojoj je »duh« (u pandurovićevskom smislu) oličenje čiste plemenitosti, a Eros dostojan da se, na njegovim marginama, i u neporečnom autorepresivnom stilu, govori o »niskim« strastima (reč »nagon« pandurovićevski uvek izaziva asocijaciju na reč »pad«), ali, — kroz taj strah, i nerazdvojno od njega, — što je i izraz njene sopstvene duboke represivnosti. Oni koji spletkare oko ljubavi Danice Marković, jesu oni koji govore da je njena ljubav plotska (ne može biti spletke tamo gde bi se govorilo da je ljubav »duhovna«): »Nezaboravljeni, uzvišeni druže, / Živote nam nisu rastrzale žudi, / Nit' pohota kadgod zagreja nam grudi, / Nego drugovanju našem da posluša / Spustiše se muze sa visine svoje / Muzikom i pesmom da nam duše spoje. / — / Pod okriljem muza drugovasmo tako, / U živote naše svetlosti uneše, / Ali grešni ljudi, navikli da greše, — / — Noseći u duši nasleđe opako — / Zavišću poneti, drugovanje naše / Spletkarenjem niskim da prekinu znaše«.[50] Ona će naglašavati ovo u *Istoriji jednoga osećanja,* jadajući se nad grobom mrtvog druga (tamo »Gde niska pakost ljudska i mnoga spletka ružna / Htede da svetli spomen tvoga života zbriše«): to nije bio pokret Erosa u njoj, nego pokret sažaljenja: umirući, njen drug je još jednom »na samrti« hteo »da ljubi«, ali ona se zgrozila: »Ja se zgrozih, trgoh

[50] *Istorija jednog osećanja.* (U knjizi *Trenuci* datirano: *Januar, 1903.)*

na tu sliku smrti / I na besnu igru samrtničih žudi. / Okrete mi s' duša *od strasti gadne,* / Što se digla da ti ledne grudi zgreje, / Od te bure pozne, neprilične, jadne, / I života pusta iz kog trulež veje. / — / Da pobegnem htedoh, no ne kročih dalje. / Stadoh da posmatram to čudesno vrenje. / A tvoj pogled boni preklinjanje šalje. / I mene obuze tiho sažaljenje«. Treba je doista videti, u tom prizoru takođe jedinstvenom u srpskoj poeziji, kako *posmatra,* pred samrtnikom (koji je želi), »to čudesno vrenje«: ne zna se šta više preneražava: to, što ona *posmatra,* — »stadoh da posmatram«, — ili što samrtnički ropac prožet erotskom žudnjom (koju ona izaziva) naziva *»to životno vrenje«,* ili, možda, i jedno i drugo, u istom stilu kao zagrljaj leda i plamena: to ravnodušno, gotovo analitički ispitivačko, i kao u informaciji neutralno-bezličnog stila: »stadoh da posmatram«, i taj plamen, skriven od našeg pogleda, i koji se samo mora da zamišlja, — ali koji mora da je bio negde tu, u tom »vrenju«. I treba je čuti kako, odmah za ovom strofom, ispisuje stih: »Smilova mi s' duša kao na prosjaka«, kojim se produžava ova prezrivost, a zatim, posle nekoliko strofa o blaženom drugovanju pod okriljem »muza«, kako kazuje da »mesto prijateljstva — skromnoga bosiljka, / . . . / ponikla je druga, gorostasna biljka / Sablažnjivim dahom što ustavlja reči, / — / Što plamenim žarom sagoreva grudi / Najviše duhove vodi u bezumlje, / I nečiste želje u srcima budi, / Il' kajanjem greha potiskuje umlje«. Sledeća strofa (posle pauze naznačene redom povlaka): »Kad videsmo gde smo, trgli smo se, stali / Nazad ne možemo, a napred ne smemo; / I na tome putu, gde su mnogi pali, / Mi stadosmo da se, svetli, rastanemo«, nije kraj pesme ali jeste kraj poezije. Skerlić je upravo na ovim stihovima, prožetim užasavanjem od »strasti gadne« (u stilu: »Nazad ne možemo, a napred ne smemo«) zasnivao svoje tvrđenje da je osnovna odlika Danice Marković »iskrenost, retka i smela iskrenost« (». . . treba imati hrabrosti pa reći svu svoju misao, ne praviti se ni gori ni bolji no što je, pevati samo ono što se istinski osetilo«), ubeđen da to »više ne peva Milica dugih trepavica iz narodne pesme, koja nije sebe držala za vilu da gleda oblake no za devojku što gleda preda se; to nije druga jedna Milica, sirota Milica Stojadinović-Srpkinja, ‚vrdnička vila' naše romantičarske poezije, plačljiva čitateljka Žan-Žaka Rusoa i nemačkih sentimentalnih pevaca«.[51] On nije ni primetio da

[51] U navedenom prikazu knjige *Trenuci.* — Skerlić na ovu pesmu upućuje kao na »tamnu, čudnu i impresivnu«; u istom pravcu, kao dokaz iskrenosti

»vrdnička vila« progovara, u ovakvim trenucima, kroz duboko erotičko samopotiskivanje Danice Marković, i da, u stvari, *Istorija jednog osećanja* nije ništa drugo nego *susret te iste »vrdničke vile« i Bodlera,* ukrštanje represivne, melodramsko-sentimentališuće svesti koja se produžava kroz nepreboljeni romantizam ove *Zvezdanke,*[52] i bodlerovskih (i, uopšte, »dekadentskih«) motiva o *agonijskome erotizmu.* Tu postoji motiv ovoga agonijskog erotizma, ali kao motiv »strasti gadne«: Danica Marković je razdrta između *magijske* privlačnosti koju ovaj motiv ima za nju, i svoga straha od samog tog motiva, odnosno od potpunog predavanja njemu. Ona gleda i vidi film o tom samrtniku koji još »da ljubi hoće«, i čije želje je ona *objekt: to nju, očito, traži agonijski Eros,* Eros koji je u agoniji kao onaj drugi, Eros *izvan* nje: taj drugi je stvaran, ali je, istovremeno, i Eros, pa je njegova želja (tog drugog) i njena sopstvena želja objektivirana u drugog, ali u drugog koji je *samrtnik,* onako kako je ovaj Eros, u potiskivanju, samrtnički. (I to je dosledno pandurovićevskoj kobi: Pandurovićev mrtav Eros objektiviran je u romantičarsku, bodlerovsku i poovsku mitologiju Mrtve drage, a zamirući Eros Danice Marković u samrtnika koji sa odra pruža ruke ka njoj.) Ona ga *vidi* (jer ne može da ga ne vidi), ali ona ga sažaljeva, tipično represivno se uzdižući ovim sažaljenjem nad njime (kao nad »prosjakom«: njen sopstveni Eros je prosjak koga ona odbija — ali uz sažaljenje: »Az jesam«), ili *sa gađenjem,* i užasnuta. Pri svem tom (i da konfuzija bude veća), vinovnik rastanka ipak kao da nije ni taj samrtnik (samrtnički Eros), niti njeno gađenje i sažaljenje, nego »grešni ljudi«, oni koji (»navikli da greše«) *spletkom* su uništili ovo drugovanje pod zaštitom

Danice Marković, navodi on i pesmu *Na bunaru,* čija osnovna ideja duguje sebe represivnosti njenog tvorca, alegorijski izraženoj: njih dvoje stigli su na bunar, gonjeni »žeđu« (»Žarka se želja javi da je utolimo«), ali kad su »ugasivši žed ljutu« pokušali da vide svoja lica na ustalasanoj površini vode, nisu ih više mogli videti: izgubili su »nevino zadovoljstvo«, — *zadovoljenje želje jeste uništenje »lica«* (»Nevino zadovoljstvo što nam radost čini / Izgubili smo! Žed ljutu smo utolili; / Al' dole, na ustalasanoj površini, / — / Ah, ne mogosmo više ogledati lica . . . / I zalud sva lepota proletnjega dana, / I sveži miris rascvetanih ljubičica«). Skerlić takođe upućuje na pesmu *Jesenja ruža,* čiji su poslednji stihovi: »I kô što cvet je na grudima ti sveo, / Uzabran svež iz vrta. Bog zna čija, / — Njegovim tragom krenula sam i ja«.

[52] Pseudonim pod kojim je Danica Marković objavila, 1899, svoje prve pesme, u *Zvezdi* Janka Veselinovića. Pod istim pseudonimom štampala je stihove u *Pokretu,* 1902, i u *Književnoj nedelji* Sime Pandurovića, 1904.

»muza« (»Spustiše se muze sa visine svoje«). Ti »grešni ljudi«, čista otelotvorenja »zavisti« (pakosti, zlobe), porekłom su iz romantizma »svetske pakosti«, — romantizma koji produžava pakao bez pakla palanke, — ali oni su i delo eksteriorizacije sopstvene nemoći, prisutne i kod drugih pesnika ovog doba, a u prvom redu u poeziji Milana Rakića, pesnika kome su »kaplari i ćate« uspevali *njegovu ljubav da »krate«:* to su drugi, koji su između njega i njegove erotičnosti utoliko više ukoliko on manje može da se suoči sa *sopstvenom* anti-erotičnošću.

Ako ovakva poezija o ljubavi pod udesom »spletke« ne može da bude »dokaz (. . .) koliko se u tom pogledu napredovalo, koliko se ličnost u nas oslobodila i osmelila da živi *svojim* životom i za *svoj* račun«,[53] ni one pesme Danice Marković koje su (pisane kasnije, posle zbirke *Trenuci* koju je Skerlić prikazivao) očito nadahnute željom da se opeva »samo bezobzirni egoizam vrlo jakih osećanja, egoizam tiranske ljubavi koja sve uzima, odseca čoveka od svega spoljašnjega sveta i lišava ga svih drugih osećanja. (. . .) To je *amor dolorosa,* plaha, tiranska ljubav«,[54] nije nikakav dublji izraz ličnosti koja živi »svojim životom i za svoj račun« samim tim jer se otela plačevnosti čitateljki Žan-Žaka Rusoa. »Egoizam«, koji se tu otkriva, ali koji će se povremeno javljati u poeziji Danice Marković i u drugim vidovima, — a pre svega u samom njenom suštastvu »kraljice neveste«, i koji je neodvojiv od motiva »iskrenosti«, — nije ništa manje *stilski model* od modela romantičarske ljubavi kao ljubavi pod maskom: to je model egoizma bez maske, kao same istine, ili model skerlićevske »iskrenosti« koja ne podrazumeva samo pozitivističko-realističku vernost onome što jeste, kao nekoj po sebi datoj stvarnosti što prethodi stvaranju (tako da stvaranje nije stvaranje same te stvarnosti, nego tek odjek njen, u formi *priznanja,* ili ispovesti), nego koja podrazumeva pre svega ovu istinu kao istinu egoizma, i tako da je kriterijum za određivanje njene veličine, kao preduslovne poetskoj veličini, u stepenu »bezobzirnosti« samoga tog egoizma, u njegovoj neposrednosti, koja odbija ma kakav složeniji duševno-intelektualni prenos (transcendentalist i nirvanist Dis ne samo što je manje iskren od Vojislava Ilića Mladeg, nego je i skroz neiskren, a Rakić i Bojić su iskreniji od Dučića). Ova iskrenost egoizma jeste *manifestaci-*

[53] Skerlić, u prikazu knjige *Trenuci.*

[54] Isto.

ja sveta građanskog individualizma početkom veka, svojevrsno njegovo samopotvrđivanje (u svim varijantama: kao »plaha, tiranska ljubav«, — ona Bojićeva, koju će pozdraviti Skerlić, — kao Dučićev egotičko-narcistički estetizam: »Jer sve što ljubimo stvorili smo sami«,[55] — kao autodemistifikacija »dekadentskog« Pandurovića ili Rakićev »pozitivizam« i Ćurčinovo ruganje romantici, ili, najzad, kao ljubav »kraljice neveste« Danice Marković, koja se predaje obožavanju u patnji, na putu ka Pesmi, i koja od drugog očekuje, kroz patnju zbog njega, da on izvrši svoju »misiju«); ali, upravo kao takva, ova iskrenost egoizma je i *obaveza*, ili model i stil ponašanja i govora, ništa manje od onoga »Milice dugih trepavica iz narodne pesme« (kome se Skerlić rugao, pozdravljajući Danicu Marković), a čitanje Pandurovića, od koga su ostali tako očiti tragovi u poeziji Danice Marković posle 1904 (koje Skerlić nije uočio ni prikazujući tu poeziju kasnije, u svojoj *Istoriji nove srpske književnosti,* 1914, iako se ono bilo već u potpunosti ispoljilo), nije ništa manje čitanje jednoga modela i stila nego čitanje stihova »plačljive čitateljke Žan-Žaka Rusoa«: i Pandurović i Žan-Žak Ruso javljaju se ovde kao *modeli* ili, još određenije, kao *osnovne strukture* koje strogo određuju osećajne motive i osećajnu tehniku: »živeti *svojim* životom i za *svoj* račun« *i ovde* znači živeti u okviru ovoga opšteg, i uopštavajućeg, modela (koji će se, uostalom, iscrpsti do Četrnaeste, za svega nekoliko godina, zajedno sa užasavajuće-ushićavajućim otkrićem »bezobzirnog egoizma«, izjednačavanog sa otkrićem slobode), i to modela koji, upravo kao model »bezobzirnog egoizma« što drugog pretvara u objekt, *dozvoljava Eros samo kao objekt (temu), ali ne i kao stvarni subjekt pesme.*

Danica Marković ne zna za erotiku više no pesnici u čiju školu (i onu mentalnu i onu versifikacije) je išla: u njenom iskustvu je poezija »zakrpa na život i vreme«, ali i »zakrpa« na Eros: ona ne ide iz otvaranja Erosu, nego iz bekstva od njegove iracionalne silovitosti, koja povezuje, ali kidajući i razarajući dati poredak svesti, otvarajući se pretnji ne-bića, »kraja«. Danica Marković bi da traje, uprkos svemu, da se ne zaustavi ni za trenutak. Ako u njenoj poeziji nema sažimanja u metaforu, u eksplozivno-sintetičku viziju, u otkrovenje, to je zato što nema

[55] Dučić, u *Pesmi ženi* (1920); v. Dučićeva *Sabrana dela,* Beograd, 1929—1932 (knj. II: *Pesme ljubavi i smrti).*

sposobnosti za kraj, ili što ima ovog straha od zaustavljanja.[56] Ona je u bekstvu. Ona beži od kraja, i beži u retoričnost pred nalogom sažimanja, ali zbog toga što, pre svega, beži od osećanja u njegovu »istoriju«: monotonija retoričkog kazivanja Danice Marković, — sve one pesme najčešće duge, uvek nekakve

[56] Sažimanje, poetska lapidarnost, metafora, — to je sev munje, ali je sev što osvetljava smrt: snaga za metaforu je snaga za koncentraciju, za izuzimanje iz oticanja, iz vremena; snaga za iskušavanje samog kraja, ili smrti. Ako metaforu hoće duh onako kako hoće sintezu, ili kako hoće ljubav, koja je sinteza, sjedinjavanje i onoga što je najudaljenije, i što je izgledalo nesjedinljivo, ona je uvek iskušavanje smrti, onako kako je i sinteza, Eros, to isto iskušavanje. Smrt, koja se tu sluti, jeste smrt onoga što je bilo, zatvoreno u svoj sopstveni identitet; ako ima nečega preobražajnog u metafori, to je zato što uvek u duhu metafore ima i nečega »samoubilačkog«: to je uvek samoubistvo datog identiteta, otvaranje, skok prema drugom koji je obećanje buduće sinteze, ali isključivo putem negacije apsolutnog identiteta onoga što se kreće ka toj sintezi. Drugi je tvoračko-preobražajno Ne-Ja za postojeće Ja: ponor, praznina. Ostvarenje metaforičke sinteze je prevashodno (iako ne uvek) erotičko: ono je kao i ostvarivanje Erosa — preobražaj datog kroz njegovu samo-negaciju, kroz njegovo sunovraćivanje u ponor Ne-Ja, iskušavanjem sopstvenog nestanka. Veliki majstori metafore *najčešće* su veliki erotičari u tom smislu što su izazivači ponora, »akrobati« nad sopstvenom prazninom: odsustvo metafore u srpskoj poeziji prve decenije veka nija pojava odvojena od odsustva dubljeg, izvornijeg erotizma. Nema sposobnosti samopreobražavalačkog iskušavanja sopstvene praznine, ne-bića: to je identitet u svojoj potpunoj, zdravo-razumskoj samosvesti. [Jedini izuzetak je Dis, ali ni on nije pesnik Erosa. Metafora ne duguje sebe, u njegovom slučaju, otvaranju vrtoglavici Erosa (kao vrtoglavici između datog identiteta, — datog Ja — i pretnje Ne-Ja kao »drugog« koje erotski provaljuje u ovaj identitet), jer je Disov Eros čak zapretaniji, i slabiji, no i kod kojega drugog pesnika. Ovde metafora duguje sebe Disovoj bezvolji i nemoći da ma šta »vidi«: stvari se raspadaju, stupajući pri tome u neočekivane nove odnose. Tvoračka pretnja praznine, ne-bića, ide ovde iz potpune nemoći koja se javlja kao svojevrsna egzistencijalna lenjost.] Metafora, to je prodor bića, ali prema ne-biću, magnoveni sev u ukrštanju bića i ne-bića, Ja i Ne-Ja, napetost koje nema tamo gde nema pretnje ne-bića, i koja pretpostavlja zaustavljanje, onaj *trenutak mirovanja u zenitnoj tački skoka datog prema ne-datom,* trenutak večnog kao neutralisanih sila bića i ne-bića, ali u najvišoj napetosti bića: metafora podrazumeva sposobnost za ovo zaustavljanje, u lebdenju nad prazninom, koje je tamo gde ima kobi ili snage za iskušavanje »kraja«. Strah od metafore, koji podzemno, skriveno a očito živi u poeziji prve decenije (pa i u poeziji Danice Marković), a koji se iskazuje zadržavanjem pesnika na ravni atributivnog stila (na ravni dopisivanja reči osnovnoj, nosećoj reči, pri čemu nema iskušavanja datog i ne-datog, u njihovom značenju, ali ni u opštem sistemu određenoga iskustva, zaleđenog u Ja), jeste strah od iskušavanja praznine (ne-identiteta), strah koji se javlja i kao strah od Erosa, onaj koji zahteva da se odbija preobražajno-metaforički govor Erosa (kao govor vrtoglavice) i da se, umesto njega, govori o Erosu: da *se on objektivira u temu,* da se tematizuje, da postane *predmet* pesme. »Istorija jednog osećanja« a ne osećanje, to je, i u poeziji

»istorije jednog osećanja«,[57] — kao da dolazi i otud: strah od kraja, to je pokretačka snaga retoričnosti ove vrste. To je bekstvo od lirske kondenzacije u njeno narativno (i naglašeno monotono) prepričavanje. *Bekstvo u priču,* kao bekstvo od napona u manju napregnutost: nema tačke suočavanja i sučelja-

Danice Marković, izraz nemetaforičkog i protiv-metaforičkog straha od same iracionalnosti osećanja, — te pauze u samosvesti krajnje racionalizovanog Ja. Otuda tu nema ni mogućnosti za sažimanje, za metaforičku gustinu: sinteza bez mogućnosti preobražajne negacije i samo-negacije ne postoji. Ako je i ovde sve pričanje o ljubavi, koja je, — već samom okolnošću tog pričanja, — uvek *prošla* ljubav, i ako je to pričanje neumitno nemetaforično, to je zato što nema sinteze bez preobražaja: nemoć za preobražaj je nemoć za otvaranje ne-biću, i zbog toga nemoć za biće: za sintezu. (Dis je i tu izuzetak: on zna za »istoriju jednog osećanja«, — mnoge njegove pesme su upravo takve »istorije«, — ali on ipak ostaje metaforičan: ta »istorija« ne razjeda njegovu metaforičnost. Najverovatnije je to otuda što je »istorija« u njegovom slučaju nešto tuđe, stvar povođenja za Pandurovićem, a ne stvar moranja njegovoga duha koji je bio metaforički-anti--istoričan: duh otkrovenja a ne duh pričanja.) Osposobljavanje za metaforu i u srpskoj poeziji zbog toga će se javiti u znaku osposobljavanja za tvoračku negaciju i samo-negaciju, ali ne manje i u znaku osposobljavanja za Eros. Istorija srpske poezije posle Devetnaeste jeste isto toliko istorija osposobljavanja za metaforu koliko i (istovremeno) istorija osposobljavanja za Eros.

[57] Ovog pričanja nema u poeziji Dučića i Rakića: ono kao da je »privilegija« pesnika-»dekadenata« prve decenije, pesnika u čijem duhu parnasovski kult forme doživljava duboku krizu, onako kako »gospodstvo« (pseudo--aristokratizam), neodvojivo od tog kulta samodate forme, doživljava krizu: »dekadent« se ispoveda, on priča, — romantičar, koji pokušava da se neposredno iskaže, ipak je još živ u njemu; »parnasovac«, vojislavistički pesnik »gospodin«, izražava se isključivo posredno, i to ne samo formama sveta (njegovim slikama), nego i samom formom pesme u koju se otuđujući objektivira. On je neprestano na putu objektiviranja: san o idealno-savršenoj formi, u duhu *l'art pour l'art*-a, tu nije samo san o savršenoj samodovoljnosti i nezavisnosti pesme u odnosu na svet drugih, nego i u *odnosu na svet samog pesnika.* Otuda ni Rakić ni Dučić ne pričaju: oni ne mogu u »istoriju jednog osećanja« onako kako jedino mogu da opstanu u oblasti ovoga kulta samodate forme. Ipak, duh »istorije« tu nije sasvim potisnut: ako ovi pesnici ne pričaju kao »dekadenti«, nego teže ovoj samodatoj, zatvorenoj formi (pričanje je otvaranje), ima tu uvek nečega što bi se, možda, moglo nazvati *pretnjom priče:* to je jedna priča koja se neće ispričati, ali koja *kao da je mogućna.* Ona je data samom deskriptivnošću ove lirike. *Deskripcija je zametak priče: opis je klica »romana«.* Ovaj zametak neće se razviti, — neće se preći put od klice do oplođenja, — priča će ostati samo jedna neostvarena mogućnost, ali će bludeti, kao duh, između mnogih stihova Rakića i Dučića. Ta deskriptivnost koja zadržava Ja izvan stvari, — ali i izvan neposrednog iskušenja postojećeg sistema svesti, koje bi bilo, jedino, metaforičko, — ostaje tako svojevrsna jalovost duha priče; taj duh je tu obećan samom deskripcijom, ali njome i uskraćen. *Deskriptivnost je obećanje priče, ali i njeno onemogućavanje.* To je zakržljali roman, ili »istorija« skrivena u opisu, »istorija« koju opisivanje isto toliko obećava koliko je i uskraćuje: opis je uvek jedna neispričana

vanja svih sila: zato ima »istorije«, — pričanja, potiskivanja svakog osećanja, u njegovoj neposrednosti, u prošlost pričanja. Ta prošlost je, kao i u poeziji drugih »dekadenata« ovog doba: ne ona idealnost izgubljena, koju su oni inače neprestano naglašavali, u dugim jadikovkama nad njom, nego »istorija«: ovo potiskivanje događaja u prošlost, pričanjem o njemu, priča umesto intenziteta doživljaja, *priča kao rastakanje intenziteta* ili stvaranje ove »Istorije« (sa »spletkom«, a ne sa Erosom, sa »grešnim ljudima«, a ne sa ljudima: u tavorenju neopštenja, a ne u otvaranju biću). *Pesimizam* je zbog toga tu neumitan: on nije samo stvar jednog iskustva, a još manje jednog *Weltanschauung*--a, nego je i stvar ovog pričanja kao pesničke metodologije. To je pesimizam koji se, i u nevelikom pesničkom iskustvu Danice Marković, može nazvati *metodološkim pesimizmom:* pesimizam koji je dat i samom pesničkom metodom koja je »pesimistična« utoliko što zadržava duh izvan doživljaja. U samom doživljaju, u punoj *»akciji«* duše i duha, nema *izvornog* pesimizma. *Vreme doživljaja nikad nije vreme pesimizma.* Doživljaj, po sebi, nije pesimističan, jer nije zaključak životnog vrenja (koje je to i onda kada je očajanje), nego samo to vrenje. Pesimizam dolazi uvek posle doživljaja. On je pasivizirajuća ideja. Jedna pesimistička predstava, u času kad se tvorački eksplozivno *poudare* trenutak doživljaja i trenutak pisanja, kada se prevaziđe, duhom, razlika između vremena doživljaja i vremena jezika (metafora je uvek prevazilaženje ove razlike: ona je *istovremenost* doživljaja i jezika, njihova nerazdvojivost: nema metaforičkog doživljaja izvan jezika, *pre* njega: to je doživljaj koji neotuđivo pripada jeziku, odnosno sadašnjem vremenu samoga govora i onoga ko govori, sve i kada upotrebljava oblike prošlog i budućeg vremena), ta predstava uvek zna za napetost, i uvek je otkrovenje čiji intenzitet, ma kojim pesimizmom da je ideološki verbalno obojen, ostaje trajno protivurečan samome tom pesimi-

(nedopričana) priča. Spoljašnjost drame koja je ostala u njegovoj nerazvijenoj unutrašnjosti: jedno opažanje koje se nije razvilo u svoj dramski sistem. »Aristokrati« obećavaju priču, ali je nikad neće ispričati: oni se drže, samodisciplinovano, od jednog do drugog opisa, na samoj granici priče kao na samoj granici razvijanja tog opisa u sistem. Oni odbijaju priču onako kako odbijaju opštenje. »Dekadenti« znaju za opis; oni u ovo doba duguju mnogo pseudo-aristokratizmu (oni su njegova »crna strana«). Ali oni pokušavaju da rastoče sve, putem raspadanja na groblju, — ne samo svoju »ljubav« nego i ovu parnasovsku formu: njihovo pričanje (u Pandurovićevom slučaju pre svega) jeste zato ovo rastakanje parnasizma, ili parnasizam u dekadenciji.

zmu. To nije ideja o događaju nego sâm događaj, samo zbivanje, koje (po sebi) nije i ne može biti pesimističko.[58] »Refleksivnost« lirike Danice Marković do Četrnaeste ostaje refleksija o stvari koja je prošla, ili refleksija koja svaku stvar, i onda kada se ona objavljuje u neposrednoj sadašnjosti, potiskuje u prošlost i čini prošlom stvari, ili stvari na odstojanju. Nema sažimanja doživljaja i reči; nema pesme kao *nastajućeg* doživljaja (i nastajuće misaonosti), nego je pesma stihovanje određene ideje u koju se već zamrzao doživljaj: to nije aktivno, nastajuće iskustvo, nego iskustvo konačno stečeno i svedeno već na ideju. Doživljaj svetluca *ispod* stiha, u kome nije njegova nezamenljiva sudbina. Nema stihova Danice Marković namenjenih pamćenju: nema velikih trenutaka obasjavajuće sinteze, koja je neodvojiva od stiha. Trenutak pamćenja je trenutak sinteze: trenutak iskupljenja govora. Ima pričanja ili zaborava reči: pričanje ne pamti reči nego ih neprestano zaboravlja; *pričanje je zaboravljanje reči,* njihovo zanemarivanje. Poetizacija, koja je traženje spasa od čisto spoljnih efekata, zato je česta u poeziji Danice Marković: nju traži poezija »istorije jednoga osećanja« (a ne samoga tog osećanja), poezija pričanja čija savest jeste rđava savest prema jeziku: poetizacija je ovde uzaludni (jalovi) pokušaj sećanja na reč, njenog otimanja od zaborava u koji tu reč, međutim, neumitno potiskuje samo pričanje. Poetizovana retoričnost mnogorečnosti ovoga pričanja s onu stranu otvaranja i traženja sinteze, osuđuje stih na ulogu čisto tehničku: stih treba, tipično parnasovski, da *»obradi«* određeni motiv (reč skerlićevske ili bogdano-popovićevske misli),[59] ali s tim što se tu parnasistička forma rastače u retorici: *Danica Marković je retorički rastočen parnasizam* (sa jakom inercijom poznog romantizma i slabašnim nagoveštajima idejnog simbolizma): potrebna joj je sva sila reči, ogromna monotonija narativno-usporenog, van-sintetičkog i anti-sintetičkog oticanja, koje sve stihove zadržava na istom nivou (sve je ravnina, bez i jednog jedinog grebena-stiha), ne dozvoljavajući blesak *bitnog* stiha onako kako ne dozvoljava otkrivalačko-prevratničko progledavanja bića, i *gurajući* u konvencionalnost.

Sve konvencionalno, sve šablonski mrtvo u tim stihovanim »istorijama« jeste od van-doživljajnosti ili zakašnjavanja ove pesnikinje za sopstvenim doživljajem: doživljaj, u jednovremenosti s jezikom, nije konvencionalan: konvencionalnost počinje tamo gde prestaje doživljaj.[60] Danici Marković potrebno je, dok

[58] Danica Marković je, u knjizi *Trenuci*, pesimist mentalno, ali je i pesimist svojom pesničkom metodologijom: kasniji njen razvoj, ka slobodnom stihu i ekstazi nekakve »kosmičke« radosti, obeležen je težnjom za sadašnjim vremenom: to je njen pokušaj oslobođenja od priče koja gura u prošlost. Kosmizam njen, posle prvog svetskog rata, jeste i ovaj pokušaj izlaska iz »istorije« (neprestanog pričanja o onome što je *bilo)* u »kosmos«, »tamo, gde nikad vreme postojalo nije« i gde duh »preživljuje mit postanja sveta« (u pesmi *Doživljaj):* gde nikad nije postojala istorija (i priča). Za nju bi pokušaj leta u kosmos imao da bude pokušaj leta u vreme »postanja sveta«, kao u vreme pre vremena, ili bez vremena, odnosno kao u nekakvu apsolutnu sadašnjost u kojoj se sve čuva i u kojoj, zbog toga, ništa ne može pasti u prošlost (ili u priču). Zbog toga ona, u ovo doba, kada je i doživljavala sebe kao »kraljicu nevestu«, ne pokušava samo da bude »svedok nebeske tajne« *(Letnje podne; Misao,* 1921, god. 3, knj. VII, 45), pa valjda, uopšte, ne želi ničemu da svedoči: ona želi da učestvuje, jer *želi da bude.* Time se ona uključuje u *osnovni* duh i osnovne težnje »kosmičke« lirike Devetnaeste i Dvadesete godine koji se iskazuju pre svega pokušajem odbacivanja istorije (»pamćenja«), ali i ma kakve istoričnosti (kao vremenske svesti): i za nju je kosmos obećanje apsolutnog života, ili života u trajno-sadašnjem vremenu (izvan vremena). *Ekstaza,* kojoj se tada, već uveliko u dugome sutonu svog života, pokušavala da preda ova usamljena žena, motivisana je njenom »crnom žeđi«, njenim nemirenjem sa usamljenošću, njenom žudnjom za oslobođenjem od represivne svesti koja muca o »gadnim strastima«; ali to je, uvek, ovaj pokušaj (daleko više nagonski nego svesni) igre protiv vremena, ili pokušaj predavanja zanosu koji oslobađa od vremena i posvećuje u večnu, van-vremenu, sadašnjost kao u neprolazni prvi dan »postanja«: radost, koju ovde traži, u drugom svom periodu, ova pesnikinja iz pesimističkog kola Pandurovićevog, jeste radost van-vremene sadašnjosti. Ona tu igra protiv sebe iz knjige *Trenuci,* ali i iz mnogih trenutaka poezije koju pokušava da piše u ovo doba: ona igra protiv pesimizma, i to dvostruko: i kao stava, i kao pesničke tehnike, »istorije jednog osećanja«. Pokušaj osvajanja radosti je neodvojiv, — i u njenom slučaju, — od pokušaja osvajanja »kosmosa« upravo kao ove van-vremenosti do koje bi imalo da se stigne zanosom, onom ekstazom koja od pesme traži pre svega *ritmovanje.* »Refleksivnost«, koja postaje naglašena u ovoj lirici Danice Marković, jeste nesumnjivi izraz njene nemoći za pesničku ekstatičnost: ako se ne odvaja od stvari pričanjem o njima, »istorijom«, ona se odvaja ovom »refleksivnošću«, prisutnom u njenoj lirici do Četrnaeste, a sada, posle Devetnaeste, očito uvećanom. Ipak, i uprkos ovoj »refleksivnosti« koja ne samo što ne ide iz živog doživljaja nego se njemu suprotstavlja, uvek uništavajući izvornost i polet prvobitnog pokreta, ima *težnje* za tim pokretom ka večno-sadašnjem: to je, uglavnom, slaba poezija jedne ljudski izvorne i, po svemu sudeći, na mahove veoma jake težnje.

[59] *Obraditi* jedan motiv (ili, čak, i »pesmu«), to je reč Skerlićeva i, ništa manje, i Bogdana Popovića; ali praksa pesnika parnasizma i idejnog simbolizma prve decenije, u srpskoj kulturi, kao da najčešće podržava ovo shvatanje pisanja kao obrade motiva: pesnik piše pesmu *posle* otkrivanja jednog motiva, pesma je *vraćanje* tom motivu, njegovo »prenošenje« u reči, njegova »obrada«.

[60] Ili gde je on onemogućen gledanjem u »druge« i u svet »spletke«. Navođeni stih, iz *Istorije jednog osećanja,* danas, svakako, *smešan* sa represivno-

»slaže« svoj bol u stihove, izvanredno mnogo pričanja da bi došla (pa i to sasvim retko) do usaglašavanja doživljaja i jezika, pokreta osećajnog i pokreta izražajnog. Njeni stihovi, iz pesme *Gallium verum,* koju je Bogdan Popović uneo u svoju *Antologiju,*[61] koji su se Matošu učinili »kao pesme najvećih pesnika, kao kakav tužni, večernji adagio najvećeg i najbolnijeg Leopardija,[62] i za koje je Skerlić napisao da su »bolni krici cele jedne duše«,[63] sigurno su stihovi za ovo doba izvanredno patetičnog prizora čija melodramatičnost, inače neosporna, kao da nosi u sebi izvestan egzistencijalno ali i pesnički *izvoran pokret:*

Kad u odaju stupih svoju gluhu,
Sa suvim cvećem u rukama vrelim,
Od duga puta, u prašljivu ruhu,
Osetih tada da ništa ne želim,

Ceo mi život u prošlost utonu! . . .
I kao kitu bosioka smerna
Što s pobožnošću meće za ikonu
Duša pobožna, odana i verna,

Pred slikom tvojom padoh na kolena,
Od svud tišinom okružena gluhom,
I okitih je, bolom satrvena,
Ivanjskog cveća rukoveti suhom.

sti koja gura u banalnost fraze, — »Kad videsmo gde smo, trgli smo se, stali«, — kao da je preuzet iz samog sveta i duha »spletke«, obmane i samoobmane, sveta u kome je ova pesnikinja uzalud pokušavala da čita Verlena. Tu, gde »Kletva se diže da udes prokune / I mračnu spletku što skovaše ljudi« *(Gallium verum),* gde ». . . družba naša u očima sveta / Zadobi izraz strasti ili sreće, / digoše se gde manje, gde veće / Klevete što ih rodi zavist kleta« *(Majska elegija),* Verlen može da se čita ali, zaista, ne može i da se *pročita:* njega i njegovu muziku razvejava ovaj duh koji muca o »kleveti« i čija ljubav »pred intrigom pada« (u istoj pesmi *Majska elegija).* Muzika zahteva tvoračko Ja kojeg nema »u očima sveta«, i koje je izvan i iznad »klevete«. Utoliko više tu može da »Pesmicu slavuj u tuzi izvija«, ili da »roj pčelica harmonično zuji« i da se, tobože, čuje »laborić u nestašnu letu« *(O, gde ste vedri — februarski dani!),* u ovome »pesme miłopoju« *(Nisam znala šta to znači),* u kojoj se klišei sentimentalizma (»A mojoj duši još pokoja nema«; »Srce mi teško kao sinji kamen«, — *Zimnje veče na selu),* kao i u poeziji Sime Pandurovića, spore o prvenstvo sa tuđicama duha »kolorita«, »parodije«, »karikature«, »suverene bede«, uma što »osciluje«, »u paroksizmu bola«, »i svih umetnosti sintezama«.

[61] Osim *Gallium verum,* Bogdan Popović uneo je u svoju *Antologiju* i pesme *Na bunaru* i *Aprilska elegija.*

[62] U navođenom članku.

[63] U navođenom članku.

Ali to su tri završne strofe pesme od *dvadeset dve* strofe; pesma *Gallium verum* ne samo što je »nejednaka pesma«, kako je i Skerlić uočio, nego je i sasvim slaba i, nadasve, monotona pesma. Ako su ovi stihovi njene tri završne strofe nesumnjivo najznačajniji stihove Danice Marković, i ako oni zrače neosporn*om izvornošću,* to nije zato što bi u njima bilo više »iskrenosti« nego u drugim pesmama ove pesnikinje, nego zato što u njima ima *jednovremenosti izraza i doživljaja,* što izraz napreduje naporedo sa napredovanjem same vizije, što između njih nema vremenske razlike. *Čistota pokreta,* do koje ovde dolazi Danica Marković i koji bi imao da bude (i koji to *jeste)* pokret smernosti u porazu, smernoga padanja na kolena, prihvatanje poraza (koji je, uvek, nagonski, i prihvatanje jednostavnosti: poraz »očišćava«), iskazuje tu smernost, ali tako što je ona usklađena i jednovremena sa smernošću izraza i njegove simbolike: ta smernost, u pogruženosti padanja na kolena, pred slikom (ono jedino što nam ostavlja prošlost koja sve drugo proždire: slika je na kraju a ne na početku egzistencije: *pasatizam je uvek naglašeno slikovit),* podržana je smernošću samog izraza, koji je savršeno »očišćen« od svake ambicije, prost kao što bi, za dušu patrijarhalnu, imala da bude kita bosioka, i kao što je »ivanjskog cveća rukovet suha«. I slika je ta, uostalom, »suha«: sve je sasušeno, izmoždeno, prošlo, fotografija umesto živog čoveka, suva rukovet cveća umesto živog cveća, izraz krajnje sveden i, najzad, jezik bezvoljnički konvencionalan, spuštanje na kolena, u pogruženosti, ne samo pred slikom već i pred ledenim, nemim božanstvom konvencionalnog jezika. To je susret autentičnosti pokreta i konvencionalnog (mrtvog) jezika u pogruženosti: ova »smernost« jeste jedina sila sposobna da u duhu Danice Marković ovde uspostavi vezu između poezije i konvencionalnog jezika, koji je sâm pogružen (»smeran«) jezik, ili jezik bića u odricanju od tvoraštva (od želje), bića koje se spušta na kolena. On je protivan ma kakvom izrazu, on sâm ništa ne može izraziti, ali linija ovog spuštanja (na kolena, do samoponištenja) ostvaruje se, kao sugestija poezije, prihvatanjem te same konvencionalnosti. To je blaga poetska ozarenost u umiranju: stišavanje bića koje ulazi u stišanost potpunu: i želje i jezika, — stišanost erotsko-jezička. Poetsko se ne iskazuje rečju nego opštim pokretom (sasvim blagim, i usporenim) jezika koji zamire. Jezik više nema snage u reči, u svom jezgru: to je izraz konvencionalizovanog jezika, onoga koji nema više reči, i koji može samo da govori pokretom, opštim naznačivanjem; tu nema niti može biti

usložavanja: ni jedne jedine metafore. Ni jedne jedine ideje: sve je prosto, jer sve zamire, — sve tone u ćutanje: jezik konvencionalan, pretrpa najbanalnijim epitetima (o *suhom cveću*, o duši *pobožnoj*, o *gluhoj* tišini, o *satrvenosti* bolom), jeste ovde prag koji se ima preći da bi se ušlo u ćutanje, i to savijanjem bića i tela, nadole, ničice: bez nade na ustajanje. *Luk*, koji čine dve poslednje strofe, započet poredbenim, a lučnim takođe, »*kao*«, ponavlja luk u koji se izvija telo u nemom, i skrušenom, *ponicanju* pred slikom-ikonom; to poredbeno »kao«, koje je lučno (jer je samo poređenje uvek lučno, kružno: vraćamo se tamo odakle smo pošli), to je »kao« nemoći za metaforu, ili nemoći za tvoračko-preobražajni čin, — koji nikada nije »smeran« i koji je anti-konvencionalan. Nemoć poredi, ali ne povezuje i ne menja: ona je skrušeno-pesimistična, nemoć ovoga poredbeno-nemenjajućeg »kao« koje se, u »istoriji osećanja« Danice Marković, ne preobražava u moć metaforičke sinteze što pamti, ali prevazilazi, ovo »kao« onako kako pamti poređenje ali ga istovremeno prevazilazi: iz pričajuće »istorije« osećanja Danica Marković ne ide u samo osećanje, — ona se iz narativne, monotono-nabrajajuće, i na poređenja isključivo osuđene retorike, ne uspeva da uzdigne do sintetičko-metaforičkog *jedinstva* izraza.

Nema tog jedinstva ni u poznijim njenim pesmama koje predstavljaju pokušaj njenog potpunog preobražaja od pesnika retoričnog, anti-sintetičkog pesimizma, u pesnika velikog bujanja bića u proključalom letu ili pesnika ekstatičnog kosmizma (u radosti »vasionskog jedinstva«). Zbog toga ova lirika, *duševno* zrelija od lirike zbirke *Trenuci*, ni izbliza nije došla do tvoračkog izraza sopstvene svoje neumitnosti koja je, međutim, u njenoj osnovi neosporna: to je lirika koja znači negaciju pesimizma, ali iz njega samog. Njena neumitnost jeste neumitnost ove negacije. To je ona ista neumitnost koje ima u Pandurovićevom snu o žarkome Jugu i njegovome večno-osunčanom ostrvlju: to je i san o egzotičnim krajevima, koji će da se javlja u poeziji Vojislava Ilića, ali koji će se sad razbuktati u san o suncu, o Jugu, i koji će pod vojislavistički sumornim, jesenjim nebom pesimizma građanskog individualizma, da se javlja na mahove u poeziji posle-vojislavističkih parnasovaca, čak i u sanjarijama najmračnijega od svih, Sime Pandurovića.[64] *Sunce*, koje će Danica

[64] U pesmi *Bez motiva* (iz 1906), Pandurović je progovorio o ovome svom snu da ode »u nepoznate, egzotične krajeve«, »pod južne zvezde«, da živi »ispod

Marković početkom veka uzalud da traži na svojim vidicima,[65] javiće se ovde kao Sunce Erosa koji traži svoje oslobođenje, upaljeno Sunce u upaljenom avgustovskom letu što poziva na sjedinjavanje sa njim. To je pesma *Letnje podne*, nesumnjivo najerotskija pesma Danice Marković: u podnevnom času, kada »sunce za zenita (. . .) obujmi zemlju zagrljajem vrelim«, i kad »svemoćni celiv oplođenja pada / Njegov na žedna nedra njena«, »čovek i druga svekolika bića / Sklone se ili budne sklope oči / U trenut ovaj čudesna otkrića«; ali ona će ugledati sebe kako se ne sklanja od sunca nego zastaje da je svu obaspe »zrak životvorni sunčev«:

Zastanem onda da me svu obaspe
Zrak životvorni sunčev, i upijam
Svu raskoš boja što ih zemlja raspe,
Sa mirisima što ih strasno saspe
Poljubac suncu vraćajući. Svijam
Pobožno ruke, što ih kupa zrak,
Sa zemljom sunce kad svetkuje brak.

tropskog sjaja«. Ovaj san o sunčanom jugu javljaće se, povremeno, i u pesmama drugih pesnika, da se iskaže, najdoslednije, kao *erotski* san u poeziji Milutina Bojića, koji je ugledao svoju Salomu »na jugu« (»Tako mru na jugu. — Saloma, Saloma«, — u pesmi *Saloma*, iz 1911), i koji je sanjao da živi »pod letnjim suncem« (u pesmi *Pod letnjim suncem*, iz 1912), očigledno impresioniran i Suncem koju je u srpsku liriku ovoga doba pokušavao da unese mediteranac Mirko Korolija. Istorija ovog Sunca (koje će nešto kasnije, pred kraj rata, potražiti reč za svoj blesak kroz mit o Henilu Svetislava Stefanovića i kroz prva traženja mediteranske obasjanosti Todora Manojlovića, da bi se, zatim, u »kosmičkoj« lirici neposredno po završetku Rata javilo u još nekoliko trenutaka), jeste istorija oslobađavanja od protiv-erotskog pesimizma prve decenije, koji je bio vojislavistički »jesenji« ali i »severnjački« ili, po ironično-polemičkoj reči Jovana Skerlića, *»skandinavstvujuški«* u autoanalitičkoj prozi Isidore Sekulić, u nekim trenucima Sime Pandurovića *(Severna noć, Zima)*, i Rakića *(Zimska noć, Jednoj pokojnici)*.

[65] To je njena pesma *Dalmaciji* (u knjizi *Trenuci*), početnički nevešta, i verovatno podstaknuta Dučićevom pesmom *Dalmaciji (Jadranski soneti, Srpski književni glasnik*, 1903, X, 5), ali u čijoj neveštini kao da ima i neke dirljivosti: to je dirljivost čežnje za morem nekoga ko more nikada nije video, i ko sanja o Suncu i nekom drugome, punijem, životu, usred sumornih pejzaža svog sveta i duha, i koje je za njega, zato, prosto »more beskrajno« što bije »valima snažnim«: »O, zemljo divna, ti mi nisi znana! / Tek putnik koji, mladi ili stari, / Iz udaljena dolazeći stana, / Pričao mi je lepote i čari / Što tvojim divnim sagledô je krajem; / Al' ja te, zemljo sjajna, ne poznajem«. Sav bol i, s njime, *sva* Danica Marković kao da je u dirljivoj neposrednosti i naivnosti ovog završenog stiha: »Al' ja te, zemljo sjajna, ne poznajem« (i to napisanog posle četiri strofe posvećivanja opisu mora).

Svedok nebeske tajne, sva prožeta
Svetlošću zvezda, dahom zemlje plodnim,
I pričešćena iz putira leta,
Osećam silno da u meni cveta
Obilje zemlje sa klicama rodnim,
I zrači sunčev blagodetni žar —
Ženika večnih vasionski dar.

To je najčistiji i u istoriji srpske poezije ovoga veka prvi *erotski kosmizam:* to piše žena koja je uzalud tražila ljubav od svoga demona »osvajača«, unižavajući ga na funkciju svoje Poezije, svog »dela«, u očajničko-ironičarskoj nesmelosti. *»Poljubac suncu vraćajući«,* Danica Marković ovde dolazi do *erotskog solarnog misticizma,* kao do neke kosmičke ljubavne avanture sa Suncem, u velikoj ekstazi rasplamsalog leta, u avgustovskoj noći zvezda i čežnja, kada će ona, ponavljajući (na granici mucanja): »Besmrtna moja ljubav kosmička«, u pesmi *Ekstaza,* do objavi kako se predaje nebu, u velikom zaboravu, u ekstatično-erotskom ushićenju, dok je nebeski Istočnik napaja obilno:

I predajem se tebi, nebo silno,
Svom strasti smrtna bića i neštedni
Istočnik tvoj me napaja obilno.
I taj najviši trenut zaborava
Spaja me s tobom i ujedinjava.

To je san o vrhovnom jedinstvu, koji sanja krajnja usamljenost, i veliki, »kosmički« požar Erosa čije prve iskre kao da su se zametnule još oko 1906, u časovima od kojih je, u stihovima Danice Marković, ostala samo dirljivo-naivna, izražajno krajnje nespretna, žudnja: »Vasiona pruža neznane lepote, / A postelja žeže«.[66] Ako je tamo htela u vasionu bežeći od »postelje« što »žeže« (pa bi ta vasiona bila neko van-erotsko carstvo?), evo kako je ovde, ekstatički, ta vasiona iz 1906. pretvorena u neku veliku »postelju« za Sunce i Danicu Marković. Ima u toj lirici lažne (mitrinovićevske) »mistike tamna etira«, i čitava jedna masa pseudo-intelektualizma, u stilu kvazifilosofije vasionskoga liričarstva posle Devetnaeste;[67] pa ipak, ta lirika, u nekoliko

[66] U pesmi *Želja.* (*Srpski književni glasnik* 1906, XVII, 7.)

[67] To bi imao da bude kosmos »Sa naslućenim prostorima stranim / I materije menama beskrajnim; / Mistikom tamna etira privlačnom / I harmonije

najautentičnijih svojih trenutaka, nije nikakvo delo povođenja za drugim pesnicima, a još manje je njen koren u želji Danice Marković da se iskaže kao »filosofski« pesnik:[68] ako u njenim stihovima, iz 1910, kojima je objavljivala kako ne zna da li joj je duša vasiona, ili je, opet, vasiona njena duša,[69] ima, idejno, Jovana Dučića i odjeka kosmičke lirike Dimitrija Mitrinovića, a možda i hrvatskog pesnika Josipa Kosora, koji joj je morao biti poznat,[70] ova žudnja za jedinstvom raspaljuje se iz iskustva krajnje usamljenosti, kao što je i njena mala mitologija leta,[71] koju je ona pokušavala da razvije u isto ova doba, i naporedo s lirikom »kosmičkih motiva«, neumitnost opštega ali i njenog najprisnijeg iskustva jesenske duše građanskog individualizma. Kosmička lirika Danice Marković nije slučajno lirika leta: mitologija kosmičkog jedinstva javlja se kod nje nerazdvojno od mitologije Sunca, koje je »ženika večnih vasionski dar«.[72] Vatra

snagom beskonačnom« *(Ekstaza; Misao,* 1919, god. I, br. 2), onaj koji je, čak, »simfonija čarna«, i koji je »Tamo gde nikad vreme postojalo nije«, ona »postojbina« kojoj je Danica Marković uputila više nego loše stihove: »Vasiona je postojbina duše moje, / Sunca daleka meni darovi su; / I svetovi svi, što se u nedogled roje, / Duhu i umu mojem domašni su« (»rime«: »darovi su« — »domašni su«?!). U povođenju za drugim pesnicima, pokušala je ona, — izvan ciklusa *Kosmički motivi,* — da sledi i Veljka Petrovića: njena pesma *Meteor* je sasvim neuspelo podražavanje Petrovićevoj pesmi *Repatica,* iz 1911.

[68] Ljubica Marković koja je, uz izvesne kritičke opaske (i držeći se pri tome dosledno Skerlića), apologeta lirike Danice Marković, ne samo što ne naslućuje erotičku suštinu ovog kosmizma, nego čak veruje da je to prosto delo povođenja za drugim pesnicima, posle prvog rata (pri tom, ona polazi od ubeđenja, sasvim neosnovanog, da je kosmička lirika delo »filosofske rutine«): »Povodeći se za novom strujom u poeziji, ona [Danica Marković] se ogleda i u kozmičkim motivima, ali u tome pravcu nije pokazala uspeha, jer joj je nedostajalo filosofske rutine za to, a nije mogla ni da se inspiriše njima« (u već navođenoj brošuri *Danica Marković).*

[69] »Tad ne znam je l' mi duša vasiona / Il' vasiona možda duša moja?!« *(U zvezdane noći; Srpski književni glasnik,* 1910, XXV, 9).

[70] Dimitrije Mitrinović (Anticus) objavio je pesmu *U noći zvijezda* u *Srpskom književnom glasniku* 1910, XXIV, 4: nema sumnje da je Danica Marković ovom pesmom bila inspirisana za pesmu *U zvezdane noći,* i to počev od samog naslova, iako je Mitrinovićev pokušaj intelektualnog misticizma u pesmi Danice Marković ostao i bez onoga, inače ne naročito izrazitog, pokreta zanosa. — *Ekstaza* Josipa Kosora, objavljena u *Srpskom književnom glasniku* iste godine (1910, XXIV, 11), najverovatnije je u genezi pesme *Ekstaza* Danice Marković, samo što je ona, za razliku od ove pesme, lišena erotičnosti.

[71] V. varijacije na ovu temu Danice Marković u tekstu Milosava Mirkovića *Letnji adađo Danice Marković, Delo,* 1971, XVII, 3.

[72] U pesmi *Letnje podne.*

sunca je požar Erosa, a osunčani kosmos je »besmrtna (. . .) ljubav kosmička«: to je kosmizam vatre Erosa umesto leda agonijskog kosmizma jednoga Srezojevića ili Disa, — ne doba hlađenja Zemlje, njenog umiranja, nego doba »sa zemljom sunce kad svetkuje brak«. To je »ljubav kosmička« ove žene »otpadnika«, neumitnost ljubavi ili neumitnost Erosa. I tu se Danica Marković povodi za drugima, ne zaboravljajući, opet, Simu Pandurovića: od njega, čak, pozajmljuje rimu *oluja — Aliluja,* pa i sâm naslov pesme. Ali, između Pandurovićeve *Aliluje,* pesme od koje ostaju da žive samo poslednja dva, završna stiha:

Danas smo mirni, prošla je oluja.
Aliluja. Aliluja,

i strofa iz njene *Aliluje:*

Ali moj krepki, osioni duh
Uznesen iznad bura i oluja,
Kao sfinks drevni, okrutan i gluh,
Kliče u susret suncu: Aliluja!

razlika je ogromna: rimom oluja — Aliluja išao je Pandurović u smirivanje: hteo je mir, nepokretnost u potpunoj utrnulosti tela i duha, na zgarištu sećanja; Danica Marković htela je upravo suprotno: veliki, ekstatični polet, divlju pomamnu buru koja se nikada ne bi okončala. »Duh«, koji se ovde pojavljuje, u beskrajnoj svojoj banalnosti, »kao sfinks drevan«, ipak nije samo sinonim bezduhovne prazno-retorične banalnosti koja je, u ime istoga »duha«, harala srpskom poezijom prve decenije i pseudo-idealističkom poezijom malograđanstva posle Devetnaeste: taj duh nije samo »sfinks drevni« nego je on i »okrutan i gluh«, duh koji je stigao do na sami prag svog samootkrovenja kao otkrovenja ove okrutnosti i gluhosti. On je okrutan (i gluh) onako kako je okrutna i gluha ekstatična težnja ka Suncu, kao ka istočniku iskonske, neiscrpne energije postojanja, onako kako je to i samo Sunce koje ga opija i vodi u jedinstvo sa sobom. *Okrutan i gluh,* to je duh gladi, ili duh Sunca Erosa, to je sunčani Eros, iz julske i avgustovske noći, one koju Danica Marković, istina, još uvek banalizuje rimovanjem *zvezda — gnezda,* osuđena na konvencionalnost i na monotoniju koja uzalud sanja puno ostvarenje esktaze (ali se ne preobražava u ekstazu, nego je uništava i razvejava), ali čija vrelina, upaljenost,

ipak je negde tu. To je objava duha kroz erotički doživljaj; svakako, ovu reč o osionosti i gluhosti duha može da izgovori samo izvesna strepnja od duha, onaj *konzervatizam,* neiskorenljiv iz Danice Marković: ali, ako tu ima straha od duha, — onako kako ima straha od Erosa, — ipak je tu duh naslućen, i to upravo kroz ovaj strah. On je kosmički, u svojoj apsolutnosti ili svojoj samodatosti koja je amoralna, okrutna i gluha; to je gluhost kosmička, koju je naslutio Srezojević; ali to nije i zaleđivanje u strepnji od te gluhosti, od toga straśnog božanstva duha koji je, paradoksalno, suštastvena ljudskost ali, istovremeno, i kao neka vanljudskost u ljudskom: kao ova težnja ka visinama, ka Suncu koje je s onu stranu čovečanskog sluha i čovečanske samilosti. To je *romantizam apsolutnog duha,* onaj koji će biti oličavan ranije u poeziji Danice Marković romantizmom Poezije, »dela«, ona gluhost i okrutnost koju je ona morala osećati u časovima svog likovanja, kada je odbacivala, kao »kraljica nevesta«, onoga koji ju je oplodio; ali *sada* je to duh koji (za razliku od epohe ranije poezije Danice Marković) *otkriva* svoju gluhost i to kao samu svoju sunčanost, u letu ka Suncu, i od samog sebe strepi, ali je sobom nezadrživo i nepopravljivo ushićen.

Sve usamljenija posle prvog svetskog rata, i životom i stihom,[73] ne jednom javljajući se kao priviđenje prošlih vremena ali i kao fantom koji očajnički pokušava da se pridruži svetu novog ritma i novog jezika, ona je svoj erotski kosmizam iskazivala stihovima uglavnom nejakim i jezički ubogo konvencionalnim, zaostajući za onima koji su došli posle njene epohe, ali koje je dozivala, ipak, ta ista njena epoha i, u nekim trenucima, makar i sasvim slabim glasom, i ona sama.[74] To nije

[73] Iako njene pesme i dalje štampa Pandurović (u časopisu *Misao,* od 1919. do 1927) i *Srpski književni glasnik,* do 1928, kada je i *Srpska književna zadruga* objavila njenu drugu knjigu. *Trenuci i raspoloženja,* posle gotovo četvrt veka od pojave njene prve knjige i četiri godine pre njene smrti.

[74] Kosmička lirika posle prvog svetskog rata je, najvećim delom, jedan novi fenomen, uslovljen višestrukim razlozima, u prvom redu *istorijskim,* među kojima imperativ za oslobođenjem od monadološko-pesimističkog individualizma prve decenije, pravcem ka objedinjavajućoj, naglašeno ritmičkoj ekstazi, u stilu svojevrsnog »nemara« pesma svakom »pamćenju« Zemlje (odnosno prema zahtevima zdravo-razumske svesti), svakako je jedan od najpresudnijih. Taj imperativ sazrevao je u dubokom podzemlju »dekadentske« lirike pesimizma, a pre svega kroz dozivanje i kult »nesećanja« i zaborava: otuda je pojava Danice Marković, koja svojim lirskim opusom objedinjava pesimizam prve decenije i

poezija koja danas može da se čuje bez posebno velikog napora uživljavanja u njenu prigušenu reč koju ne može od monotonije konvencionalnosti pseudo-romantičarske fraze (one što je smetala još Skerliću) da spase ni slobodan stih okrenut ekstazi, ali njena *istorijska* neumitnost je izvan svake sumnje.[75] To je poezija nejaka, ali u kojoj, ipak, ima nekog moranja, onako kako ima

ekstatičku radost kosmičke lirike u izvesnom smislu *istorijski simbolična*. Ona označava *prelaz* od pesimističkog »nemara« ka ekstatičnom kosmizmu: ako je »nemar« posvećivao u bezvoljnost (putem ka lirici V. Massuke), on je predstavljao i obećanje zaborava: igra ekstaze je igra za zaborav ili iz-igravanje »sećanja«, svesti o identitetu, o Zemlji. To je pokušaj skoka iz Istorije u Kosmos, i iz očajanja u radost. Zbog toga kosmička lirika posle Devetnaeste, iako je potpuno protivurečna lirici pre Četrnaeste i, osim toga, podstaknuta istom ili sličnom lirikom drugih kultura (a pre svega jednoga toka francuske poezije neposredno posle rata), bila je *neumitnost* lirike pre Četrnaeste, onako kako je njen ideal kosmičkog jedinstva kroz igru predstavljao izraz neumitne negacije ne-igračkog monadološkog individualizma poezije do rata. Ta *veza po negaciji*, koja nije dublje poetski artikulisana, tako da može samo da se nasluti, našla je u pesničkim pokušajima Danice Marković možda najviši svoj izraz: Danica Marković je poetski drugorazredan ali najznačajniji slučaj ove veze.

[75] Ta neumitnost je *požarna:* to je stihija Erosa koji provaljuje sistem represije, ali jedino mogućnim pravcem mašte. Mašta je i ovde jedina mogućna zemlja ove žene-»otpadnika«: Sunce je apsolutni ljubavnik Danice Marković. Njena kosmička lirika prepuna je zvezda. Ali Sunce je jedina njena autentičnost: kosmos Danice Marković je erotski upaljen kosmos, i otuda je kosmos avgusta i jula, letnji kosmos. Put ka ovom kosmosu vodi preko žudnje za Suncem, iz sumorno-jesenjskih, usamljeničko-pesimističkih nizija Danice Marković. Pseudo-filosofske kontemplacije koje se tu javljaju jesu, kao i svi dotadašnji izrazi i njene »refleksivnosti«, instrument represivne svesti koju ovo Sunce ne uspeva da spali: Danica Marković ne može da se potpunije preda »zaboravu« koji »spaja (. . .) i ujedinjava«. Ali traženje Sunca je traženje vatre Erosa, njen veliki izazov: *leto* je tu zaborav, psihofizička osamljenost u kojoj »istočnik« *napaja* »obilno«, — to je žudnja (nagon) za »napajanjem«, oplođenjem, za »obilnošću«. Preobražaj ovog pesnika pesimizma u pesnika radosno-ekstatičnog kosmizma ide preko »leta«, kroz ovu žudnju za »istočnikom«. Ne postoji drugi primer takvog preobražaja »dekadentskog« pesimiste u ekstatičara koji slavi požar Sunca. (Ipak je to prošlo sasvim neprimećeno: još jedan događaj kome nije bilo odjeka u sluhu književne kritike. Velimir Živojinović je, — u navođenom predgovoru u knjizi *Trenuci i raspoloženja*, — čak pisao kako Danica Marković, u svome drugom periodu, posle rata, peva svet kojim ne vlada »više mora prve strasti«, tako da »ljubav prolazi i pored nje sa bezopasnom ljupkošću septembarskog sunca, od kojega se čovek zakloni šakom iznad obrva, i koje je malo setno u svojoj nasmejanosti«, zbog čega se tu pre budi reč nego strast, i patetičnost a ne toplota: »Slične tonove vedrine izmamili su u Danice Marković nekoliki kozmički motivi«. Živojinović kao da nije i sâm isticao, pored ostalih, pesmu *Ekstaza*, i kao da nije pročitao stihove iz pesme *Letnje podne* o Suncu koje je »ženika večnih vasionski dar«.)

neke nezadržive nužnosti u otkrovenju *Gospinske noći* Danice Marković:

Mir je obuzeo i pauke, tkače;
Prah sa zvezda lije muzikom bezglasnom.
I bezbroj očiju žudnje fluid zrače
Krvi čovečanske, snagom sladostrasnom.

Sve počiva noći ove tajanstvene,
Samo bdi i vlada, snagom duha zloga,
Svemoćan, despotski nagon prve žene
I čar praiskonski čoveka prvoga

(Gospinska noć).[76] Postoji, još, mir, onaj koji je (rečju ovde najvidovitijom) obuzeo i pauke, tkače; ali postoji i žudnja, onaj nagon koji će Danica Marković uniziti do obesvećenja rakićevskim slepim izrazom što je prešao u konvenciju: »svemoćan, despotski nagon«, ali koji je, ipak, tražio svoje pravo kroz ovu ženu. To je slutnja nagona, a ne njegov izraz; tu se stiglo do na sâm njegov prag, posle Rakića, i posle Milutina Bojića, ali sâm taj prag nije prekoračen. To je leto, upaljeno nebo avgusta koji doziva Eros, u svojoj nezadrživosti, i to je racionalno krta, monotono-konvencionalna, najpre pričajuća a zatim pseudointelektualna i pseudo-mistička strofa osuđena na smrt, ali u kojoj, i mrtvoj već, najverovatnije, najvećim brojem svojih stihova, kao da se naslućuje slabašno svetlucanje jednog požara koji je tražio pejzaže sveta i ljudska lica.

[76] *Misao*, 1923, knj. XIII, 91.

Dušan Matić

Od prvoga svog dana ovaj pesnik nije prestajao da svedoči o nemogućem kao jedino mogućem životu. Svakako, to dozivanje nemogućeg jeste nadrealističko osporavanje datog oblika sveta, koje će pamtiti Remboovu misao, kao munju bačenu u susret modernome duhu, a ne samo modernoj poeziji: »Mi živimo u nemogućem svetu«, ali nemogućnost Matićeva ima i jednu drugu osnovu, onu koja je u njegovome pragmatizmu, sa samih početaka njegove duhovne pustolovine. Ako je istina jedna *konstrukcija,*[1] onda je i duh uvek duh te konstrukcije, onaj koji je stvara, ali koji samo tako i jeste, uslovljen njome, jedan duh kao konstrukcija, neprestana, i uslovna, a ne kao nešto što je apriorno dato, neka trancendentalna istina. Sve je samo jedna mogućna jer jedna pogodbena stvarnost, ili jedna mogućnost koja se neprestano traži, nalazi ali i samoprevazilazi, jer nije u sebi sazdana, ne nešto po sebi, kao Ja koje se zna, neko apriorno Ja neke apriorne stvarnosti, već Ja u odnosima, Ja kao stvarnost tih odnosa, njih koji su u neprestanom vrenju, preobražavanju, izvan svake apriornosti. Oni odnose, razvejavaju »stvarnost« apriornog, kao nekakvu maglu iluzije, s gorkim podsmehom koji i sâm Matić pokušava da ponovi.

Možda i nije ništa drugo pokušavao, u svojoj nesvedenosti i nesvodljivosti, nego da se saobrazi ovom udesu, tim natpoja-

[1] *Istina kao konstrukcija*, objavljeno prvi put u časopisu *Putevi*, 1922, br. 1. i 2; v. u knjizi *Na tapet dana*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1961.

mnim zakonima nesvodljivosti, i tako, u tome, da dođe do stanja istinitosti ako ne može da dođe do same istine: da dođe do istine kao egzistencije, a ne do istine kao misli. Njegovo ubeđenje, iz ranih njegovih godina, kada je možda još verovao da može biti filosof, ali kada je već ispisivao rečenice protiv filosofije ili, tačnije, rečenice kojima je otvarao vrata izlaska iz filosofije u koju se nikada više neće vratiti, — njegovo ubeđenje, zasnovano na pragmatizmu,[2] da je istina »konstrukcija«, istina dakle koja se stvara u akciji, koja je izum a ne otkrovenje, — to ubeđenje držaće ga, i kada je drugačije od njega izrečeno, ili čak i kada nije iskazano već je samo kao neka pretpostavka rečenog, do dana današnjeg. Ta istina kao konstrukcija, to je anti-aprioriizam, ali to je i nužnost potencijalnosti ovoga života kao *mogućnog* života, i za koji će on napisati rečenicu pomalo paradoksalnu, ali u čijoj paradoksalnosti logičkoj kao da leži neko pesničko, nadlogičko, saznanje, neka totalnost: »život: ta svirepa nepodudarnost života sa životom«.[3] Ta nepodudarnost, kao nepodudarnost ove stvarnosti Ja sa sobom, kao mogućnost kojoj nedostaje još uvek nešto sasvim malo, sasvim neznatno, da bi se ostvarila, a koja nije ostvarena. Ta nepodudarnost između sebe i sebe, između svoje misli i svoga Ja, između suštine i njenog izraza, između istine i istinitog. Uvek neka rascepljenost, neka poremećenost, neko zastranjenje zaista: zastranjenost, koja je nemerljiva, neuporediva, ni »velika« ni »mala«. Tu nema mere: ako je to samo, kako bi on rekao, ironično-lucidan, koliko »za konjski nokat«:

Između života i smrti: jedva konjski nokat.
Između smrti i života: sav užasni obruč sjaja
Oko blatne, zlatne glave krilatoga bolnog zmaja,[4]

ta naprslina, ta pukotina kao tamna duša ove nepodudarnosti, ili provalija, okean, to je savršeno isto. To je taj osećaj nepodudarnosti, osnovni osećaj Matićev, praosećaj svakog njegovog osećaja, nekakve iščašenosti, lake, osećaj neke necelovitosti, kao da je sopstveno Ja, sopstvena stvarnost, gipsana neka figura, neka

[2] Posebno je tu značajan, izgleda, *John Dewey*, s njegovim instrumentalizmom: u tekstu *Istina kao konstrukcija* on je u nekoliko mahova citiran.

[3] *Glava puna krvi i rana*, u knjizi *Laža i paralaža noći*, izd. *Nolit*, Beograd, 1962.

[4] *Ljubno* (IV); *Laža i paralaža noći.*

gipsana glava, koja doživela je neki brodolom, neki pad, potres, pa je u njemu naprsla, razdvojena na dve polovine, koje se još drže nekim vezama među sobom, ali je tu poremećaj, nepotpuna simetrija, jedna nesimetričnost. Tu rađa se, možda, bolna žudnja, za celovito-jedinstvenim, potpunim, za simetrijom, za podudarnošću (kao u »blatnoj, zlatnoj glavi krilatoga bolnog zmaja«). Ali nema tu simetrije, nema podudarnosti, već ova laka poremećenost, ova za stepen tek samo (koliko je dovoljno, sudbinski) neusaglašenost, ta nepodudarnost, to zaostajanje dela za delom, to neodgovaranje, potpuno, delova jednih drugima, iz čega njegov duh ide, duh ili nepodudarnost svesti o sebi, i njegova pesma, takođe. Matićeva pesma, u bitnosti svojoj, jeste svest o ovoj nepodudarnosti, svest kojom se ona produžava, kojom ona i postaje pesma. Ono što ovde peva, to je upravo ta nepodudarnost, ili stvarnost nepodudarna samoj sebi, uvek jedna možda-stvarnost. Ako u toj stvarnosti ništa nije nužno, nezamenljivo, kao da ni mi, kao da čak ni naše postojanje nije nužno i nezamenljivo. Postojim, ali mogao sam i da ne postojim. Nije zato u smrti izvor užasavanja za ovaj duh: već je užas od ove mogućnosti našeg nepostojanja, ono »belo ćutanje dece što se neće nikad roditi«,[5] a što se produžava kroz nas, ovom svešću o našoj nenužnosti, ovom neubeđenošću u sopstvenu stvarnost, koja čini *sumnjivim* svaku našu tvrdnju i svaku našu rečenicu.[6] Treperenje Matićeve rečenice, njena unutrašnja svetlost, to je treperenje ove problematične stvarnosti, ove njene (i njegove) krajnje problematičnosti. Sve ovde postaje paučinasto tanko, nežno i *meko* kao paperje, jer sve je između stvarnog i nestvarnog. Filosofska misao ovog pesnika, naznačena na samom početku njegovog rada, u članku *Istina kao konstrukcija*,[7] i posle osuđena na podzemni život, i na tamnost njegovu iz koje će briznuti, uvek kao neočekivano, iz ćutanja, na okukama duha u oticanju (rekama rasejanosti i brbljarije), naglošću munje, s lucidnošću u kojoj ima nešto sudbinsko, neumitno, pretočila se u

[5] *Buđenje materije*, u knjizi *Buđenje materije*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1959.

[6] »Činjenica da sam mogao i ne biti ruši svaku ozbiljnost mog zamaha i svakog mog htenja. Bilo je hiljadu razloga da ne postojim. I ja postojim«. (*Bitka oko zida*, *Putevi*, leto 1924, br. 3—5; v. u knjizi eseja *Anina balska haljina*, *Savremenik Srpske književne zadruge*, kolo XII, br. 46—47, Beograd, 1956.)

[7] I to rečenicama čiju hladnoću, i škrtost, nikada više neće ponoviti Matićevo pisanje.

meso njegovog svakodnevnog postojanja, kao tamni pra-stav svakoga njegovog stava, usred ove stvarnosti u sebe neubeđene, tog mulja bez oblika, bez rastinja, ali sa čijeg dna kao da vrebaju ove vatrene zmije, te misli-munje kojima ne treba više nego trenutak seva, da blesnu i da iščeznu. Stvarnost tu i jeste i nije, i ja u njoj i jesam i nisam.[8] Pitanje je zato, osnovno, kako *biti i ne biti* u isti mah, kako da se ode »ko vode skitnice što nekud odlaze bez prestanka«

u okean gde bićeš i nećeš biti
za neka nepokolebljiva sunčanja

(Talas),[9] i problem je, koji duh upućuje patnjama, kako biti istinito, ili u Istini, i istovremeno izvan nje, kad je istina samo konstrukcija, u odnosu duha i sveta, ono što je *između* nas i sveta, nikad samo u nama ili samo u svetu. To *između,* protivstavljeno nama kao subjektu istine, ili svetu kao nekom takvom subjektu, protivstavljeno je, na ravni saznanja, podjednako idealističkom subjektivizmu i idealističkom objektivizmu; ali kod ovog pesnika misao prelazi u instinkt, za neku novu dramu:[10] u njegovoj bitnoj istini, u njegovome duševnom životu ovo *između* (kojim bi kao da se prevaziđe dualizam Ja—Svet, ali i rascep istina—zabluda), vodi neizrecivoj neodređenosti i, ne manje, onome beskraju koji je uvek tamo gde je neodređenost: ako istina nije reprodukcija nego *izum,* tako da je čovek u svetu, u međudejstvima svojim sa svetom, *tvorac* te istine, otkriće ovoga njegovog tvoraštva neće završiti u osećaju gordosti već, naprotiv, — a sve kroz taj osećaj, — u osećaju izgubljenosti u beskraju kao u nekakvoj Noći koja ne pristaje na naše račune i računanja, jer je Noć ovih istina kao konstrukcija, tih istina koje su ograničene našim iskustvom, koje su uvek uslovno-pogodbene. Ako sam, kroz Matića, kroz njegov usplamsali duh, proglašen za ovakvog tvorca istina, moje krunisanje za tvorca platio sam nemogućnošću Istine: kruna koju mi ovaj pesnik stavlja na glavu

[8] »Na dnu dna, pesak i pepeo. Tu hladni, vreli vetrovi samo duvaju. Ni jednog lika da ostane« *(Buđenje materije).*

[9] *Buđenje materije*

[10] »Misao je teatralna i stalno sprema poslednju dramu; ali je stalno prevaziđena. Tako ona postaje instinkt. Da li ste gledali životinje kako pažljivo probiraju svoju hranu? Novi će instinkt zahtevati i novu svoju hranu. Neminovno« *(Pošiljka,* almanah *Crno na belo,* 1951).

jeste od tamnog zlata Noći: ja konstruišem svoju istinu, ali ja razumevam samo ono što mogu da konstruišem.[11] Sve ono što je s onu stranu moje konstrukcije (te istine kao konstrukcije) jeste s onu stranu mog razumevanja: to je Noć. Nema apriorne, transcendentalne istine, one kojoj bih ja imao da budem određen;[12] ali, tu gde je umro apriorizam kao da se rodila ova beskrajnost Noći s onu stranu granica moje iskustvene, moje nedovoljne istine. Nije slučajno ovaj duh, vremenom, od istine kao konstrukcije došao do svoje »smrtne« i, zbog toga, u punoj njenoj uzaludnosti, jer apsolutnoj uslovno-pogodbenoj stvarnosti, do svoje »izlišne« istine, one sa kojom čovek ne zna šta bi činio.[13] Ako tu može da izgleda da su dileme zabluda—istina prevaziđene, kao i dileme između objektivnog i subjektivnog, jer je sve u nepresušnim, dinamičkim odnosima, u kojima je čovek »još samo posrednik jedne zakonitosti diktovane slobodom do u beskonačnost«,[14] u nerazorivom jedinstvu Ja—Svet, tu prestaje i svaka razlika između mene i sveta: taj svet prodire u mene, kao što ja prodirem u taj svet; taj svet sam Ja, i ja sam taj svet.[15] Gledam li u sebe videću svet isto onoliko koliko videću sebe gledam li u svet. Misao tu nije prema Noći, već je misao u Noći, i Noć je u misli; ja ne pripadam ni svojoj misli ni Noći: ja sam *između* misli i Noći, tako da ono *nemislivo,* što je svet koji ne razumem jer nije moja konstrukcija, prodire u svako moje razumevanje, ali javljajući se samo mom naporu da razumem.

[11] »Mi razumemo samo ono što možemo da konstruišemo« *(Istina kao konstrukcija).*

[12] »Istine ne postoje, već postaju. Istina nije otkriće, već izum«; ». . . razum nije dat a priori, već (. . .) se razvija i evoluira. U dodiru sa stvarima da bi mogao da ih obuhvati, on mora da formira nove principe, da ruši stare kategorije. Ali nove kategorije, novi principi nisu principi razuma koji su već bili u nama i koje smo samo degažirali. To su kreacije našeg duha, to su naše konstrukcije, kojima ne treba tražiti korena ni u jednom apsolutnom duhu, ni u jednoj transcendentalnoj realnosti« (u istom tekstu).

[13] U pesmi *More (Bagdala* izd. *Prosveta,* Beograd, 1954): »i kad te mami izgubljena prašuma tvoje krvi / tvoje *smrtne* istine«; u pesmi *Protokol prolaznosti:* »ozaren tek kasnim istinama jeseni / *istinama izlišnim«. (Knjiga rituala,* izd. *Nolit,* Beograd, 1967.)

[14] *Čeljust dijalektike,* almanah *Nemoguće,* maj 1930 (v. u knjizi *Bagdala; Postaviti pitanje verovanja ili neverovanja).*

[15] »Sloboda kao granična ideja, koja se samim tim meša sa činjenicom slobode, izdiže se iznad razlikovanja spoljnjeg i unutrašnjeg, između subjekta i subjekta, između subjekta i objekta. Misao je taj strašni sud, ili nije ništa, ali strašni sud bez boga i bez spasa« (u istom tekstu).

Ono za mene ne postoji u nekom »čistom« stanju. Nema »čistog« stanja kod Matića. Nema Dana, nema Noći. Nema samo akcije, samo kontemplacije. Sve je prepleteno, i sve upućuje jedno na drugo, jer je Noć u Danu i Dan u Noći, ukoliko više verujem da je iskustvo jedina istina, utoliko je moja svest o Noći kao van-iskustvenom dublja.

Tako je on stigao do osnovnog svog paradoksa. Pragmatist ne samo svojom mišlju već svojim *životnim* opredeljenjem, svojim *instinktom*, i kao takav sav zaveren iskustvu Dana, on je ujedno i pesnik van-razumske, van-iskustvene Noći, jedan od najponornijih koje srpska lirika uopšte zna. Svojim apsolutizovanjem iskustvenog on je neizbežno stigao u van-iskustveno, i verovanjem u istinu iskustva, merljivu njenim posledicama, njenim ciljem,[16] otkrio odsustvo Istine, ili njenu Noć kao Istinu onoga što je s onu stranu iskustva, što obuhvata sve naše istine, ali što se ne može obuhvatiti ni jednom od tih istina. Nema pesnika koji je toliko kao on žudeo za iskustvenim, za onim što će, tu skoro, nazvati »živom vatrom čovečanstva«,[17] i nema pesnika koji je tako uronio u Noć kao on: *istina kao konstrukcija je Noć Istine* (Noć kao nemogućnost Istine), ili je to Istina Noći, na čijem mračnom *talasu* plivaju sve naše istine, smenjujući se jedna za drugom, *nezavršive ali i zamenljive*. Tu se živi, uvek, prema nečemu bezgraničnom, ali koje nije spolja jer i ova Noć van-iskustvenog, kao Istine svih naših trošnih (smrtnih) istina, jeste »unutra«, jedna Noć *u* samoj toj istini, a ne o njoj. Istina Matićeva, tako, nije istina o Noći, već Istina Noći, ili Noć Istine. Gordost tvorca prožima se ovde osećajem izgubljenosti u beskraju. Ta gordost nema lika, onako kako ovaj »čovek nema svoju sliku«[18] niti će je ikad imati. On je čovek bez slike onako kako je njegov svet bez slike, svet iracionalan, svet kao Noć Istine.[19] Tamo gde nema apriorizma, kao u večito otvorenom Matićevom duhu koji, zato, nije prestajao da se oseća, svakog časa, kao da je na nekakvom

[16] »Istinit sud biće onaj sud, čije posledice budu dobre i uspešne«; »Objektivnost i istina nisu više definisane supstantivno već funkcionalno« *(Istina kao konstrukcija)*.

[17] *Matić u prolazu*, *NIN*, 29. avgust 1971.

[18] *Knjiga rituala*; naslov prve pesme u zbirci.

[19] »Razumevajući vrlo dobro potrebu ljudskog duha za teorijama, jer nam je nemoguće živeti bez jedne slike stvarnosti (...) mi isto tako znamo da je stvarnost u osnovi svojoj iracionalna i da nijedna slika koju mi možemo o njoj dati neće biti adekvatna« *(Istina kao konstrukcija)*.

početku,[20] nema ropstva nužnosti, ali kao da ima slobode, ove *strašne slobode* za nemogućnost ili za ne-biće, za prazninu, za odsustvo, za samo ništavilo. Život je nemoguć, ali život koji jeste.[21] Ta mogućna nemogućnost je istovremeno i nemogućna mogućnost; to je postojanje mogućnog, ali *u* nemogućnom, kao u samoj Noći, na samoj granici nepostojanja. To je sloboda za Noć, i Noć za slobodu; jedna *sloboda ili Noć*, koja ovde progovara, između zagrcnutosti i osmeha koji, blago i kao praštajući, prelazi preko svega.

To je sloboda kakvu, pre Matića, nije poznavao jezik srpske kulture; sa njim, sloboda dostiže jedan od najviših, najvrtoglavijih trenutaka, onaj u kome se mogućnost javlja kao ova nemogućnost, u kome istina kao konstrukcija konstruiše Noć Istine (ovu Noć kao Istinu), tu gde iskustvo »konstruiše« van-iskustveno, ali *u sebi samom*, u svojoj unutrašnjosti: tama Noći što se tu javlja je kao nekakva oslepljujuća i razarajuća svetlost, ona koja me oslobođava od robovanja nužnosti, od svireposti determinizma, od apriornosti sveta, od transcendentalne istine, ali samo ovako što, proizvevši me za tvorca istine, oduzima mi Istinu dajući mi beskraj (gde nema Istine ima beskraja?) koji je bez lika i koji rastače svaki lik. Ja sam tvorac, ali kao da to mogu da budem samo bez lika, ja koga neprestano proždire ova beskonačnost. Vrhovno tvoraštvo kao da posvećuje u bezličnost. Likove kao da imaju samo ne-tvorci, ili ne-tvoraštvo, ono čija stvarnost je potonulost u pasivnost stvari koje imaju lik jedino zato što su mrtve. Kao da se jedino kroz smrt dolazi do svog lika. Kao da je po-stvarenje jedino o-ličenje. Matić to kao da otkriva svakom svojom rečenicom. Jesam li tvorac sveta u stvaranju, ja sam to samo prema beskraju i u beskraj, kao sam taj beskraj: trenutak jedan samo, koji se ruši u ime drugog trenutka, »jer od vremena, od odmicanja i oticanja, mi smo satkani. Reka, reka koja je samoj sebi korito«.[22] To oticanje, i ta svest o njemu; ta reka, ali i taj pogled njoj bačen, *pogled iskosa*.[23] To Ja u sebi samom ali i izvan sebe, Ja koje

[20] »Mi smo uvek na početku: uvek je vreme sadašnje« *(Laža i paralaža noći;* u knjizi sa istim naslovom).

[21] »Nemogući život koji jeste« *(Protokol prolaznosti, 4;* u zbirci *Knjiga rituala)*.

[22] *Laža i paralaža noći*

[23] Izraz kojim Matić ne prestaje da se služi i koji je za njega izvanredno značajan.

nalazi svoju gordost upravo u svojoj nestvarnosti, u neubeđenosti u istinu sopstvenog postojanja, jedno Ja koje kao da *preko ramena* gleda samo sebe: nešto od neverice, ali *gorke* neverice, uvek je tu između Matića i Matića, kao nekakva *naprslina* iz koje ta neverica ide, i kojom se ona uveličava, kao neka pukotina u ovoj nepodudarnosti njegovoj sa samim sobom, u nekakvoj unutrašnjoj poremećenosti i razdešenosti.

Tu prestaje motiv »svoga«, onako kako prestaje svuda gde nema ove ubeđenosti Ja u sebe, tu gde će ovo sa sobom nepodudarno i izvan sebe isto koliko i u samom sebi Ja da progovori protiv Ja, govoreći protiv »individua sa kojima treba svršiti«,[24] što će u času nadrealističke pobune Matićeve dobiti vid apsolutne pobune protiv sveta, ali što mora biti i ova pobuna Ja protiv Ja, koje sebe pokušava da reši u svetu, ali koje ne »rešava« tako svoju Noć, već je sve više produbljuje. To je nestvarno Ja, kao Ja Noći, ili jedino mogućnog *učestvovanja,* Ja bez predstava i slike, i što otiče od jednog do drugog trenutka, od jednog do drugog odnosa sa svetom stvari i drugih Ja, kao nekakvo Ja u ovom beskrajnom stvaranju kroz odnose sa svetom drugih stvari i bića, drugih Ja, ovo *odnosno Ja* što je isto toliko izvan sebe, u nekome Ti prema kome jedino jeste, koliko je u sebi (kao Ja nekoga Ti izvan njega), *nekakvo Ja koje je Ti za sebe, Ja izvan sebe,* i koje kao da tražeći sebe, prema tom nekom drugom Ja, tom Ti koje ga »čuva« time što ga jedino omogućava, isključivo može sebi da se približava sve većim udaljavanjem od sebe, tako da je njegovo kretanje zasnovano na paradoksu: da se ono sebi daje udaljavanjem od sebe, i da se ono od sebe udaljava kada se sebi najviše približava. Njegova stvarnost nije *iza* njega, već *pred* njim, onako kako istina tu nije pre saznanja, već je njegov proizvod, i kako »osnovni problem nije odakle se dolazi, već kuda se ide«. To ne vodi samo predlogu pragmatičkog rešenja problema istinitog i lažnog suda, već to vodi *praksi* ove otvorenosti istine kao »pravila akcije«,[25] tog Ja koje nema iza sebe nikakvog apriorizma, ali i nikakve istine, tog Ja čija istina je pred njim, i koje ako, zamenjujući pitanje »odakle« pitanjem »kuda«, veruje da se izuzima iz sholastičkog kruga istina-zabluda, ulazi u beskraj ove uvek buduće istine: beskraj tu

[24] »Najzad, najzad, treba svršiti jednom sa individuama. Praskozorje čoveka, da, čoveka, samo je po cenu ovog rituala duhovne giljotine« *(Čeljust dijalektike).*

[25] *Istina kao konstrukcija*

svejedno ostaje. On samo kao da menja svoje »mesto«, dok to mi menjamo svoj *položaj* prema njemu: on nije više iza nas, već je ispred nas, beskraj koji »pristaje« na pitanje »kuda« isto koliko i na pitanje »odakle«, i koji se produžava i kroz ovu istinu kao pravila akcije (i kroz akciju) isto kao i kroz istinu kao pravila uma (kao predstavu); zamena predstave akcijom, kao pitanja »odakle« pitanjem »kuda«, ne »ukida« beskraj, niti naš stav prema njemu: i akcija je, kao i predstava, stvar nemirenja sa beskrajem. U tom smislu, one su (ako nikako drukčije) *ujedinjene njime,* kao vrhovnom i krajnjom njihovom *negativnom* stvarnošću. Ako ovde ne padamo u *Noć nauznak,* padamo u Noć licem, ničice. Matić tako otiče iz sebe, kako otiče Noć. Matić je oticanje Matića iz Matića. Njegova akcija je ovo predavanje beskraju, tim rekama u oticanju, iz pragmatizma u nadrealizam nad-stvarnog, ponekad sa sleđenim licem (i sve mutnijim), koje gleda nas razrogačenim i kao praznim, a ukočenim, staklastim njegovim pogledom sa dna najbitnije njegove pesme, ponekad kao zalutala čovečanska suza, koja izgubila je svoje oko, i sada je neki refleks nečega što, paradoksalno, i ne postoji, neke praznine, — tu nema povratka, — neka zvezda što treperi u praznom prostoru, glas bez usta, ali glas koji bi tek da nađe svoja usta, duh koji bi tek da dođe do svog Ja. Pokret njegov je pokret iz problematično stvarnog, ili ne-stvarnog, ka budućem stvarnom, kao ka moru stvarnosti u koju ova reka treba da se ulije. To je pokret ka sopstvenoj stvarnosti, pokret ka sopstvenom Ja kao ka nekome Ti: nikada ovaj pesnik ne može, sa ubeđenjem, da izgovori *Ja,* jer iza njegovog Ja kao da ništa ne stoji, kao da mu ništa ne prethodi, ništa što bi imalo specifičnu težinu stvarnosti, *gustinu* njenu. Matić je razređen, trepetljiv, lelujav.[26] Njegovo Ja nema u sebi zasnovanosti, nema čvrstine. I ta sama njegova čvrstina kao da je izvan njega. Kada ovo Ja učestvovanja progovori, ono ide po svoju stvarnost izvan sebe, ka sebi kao nekome Ti. Otuda najznačajnije pesme ovoga pesnika (ili najznačajniji njegovi stihovi) napisane su u gramatičkom obliku lične zamenice drugog lica jednine, rečenicama kojima se on obraća sebi kao tom Ti koje je izvan njega ali, paradoksalno, u njemu samom, kao nekakva *unutrašnja spoljašnost* ili *ovostrana onostranost,* u neprestanim odnosima svakoga Ja i svakog Ti,

[26] » . . . tako labilan, tako labav, toliko labud, toliko blud« *(Jedina pesma koju znam naizust,* 1930; v. u knjizi *Bagdala).*

kao u nekakvoj nezavršivoj šahovskoj igri u kojoj nema ni pobednika ni pobeđenog. On, koji je pisao: »Ako ću nastaviti da se izražavam i dalje sa ‚ja', mada stvarnost misli prevazilazi njegove granice, i ako ću nastaviti da se izražavam krajnjom subjektivnošću, koja znači samo obeležavanje jedne stvarnosti, ja se shvatam u intencijama svega što stvarno postoji. To drvo koje sam jutros sagledao iznenadno rascvetano, da govori, govorilo bi u prvom licu jednine«,[27] on je (shvatajući se samo tako, »u intencijama svega što postoji«) morao napisati, već na najvišim visoravnima svoje lirike: »Nikako ne bih mogao da tvrdim da se iza tih rečenica krije neko lice koje ih u meni izgovara . . . Čini mi se, život tih rečenica nastaje iz nekih odnosa između ‚ja' i ‚ti' i ‚on', i tako dalje. Kao da je život tih rečenica sav u odnosima, a ne u nekim suštastvenostima«.[28] Pokret ovih rečenica, kroz ove odnose, jeste pokret od prećutanog, nerečenog (neizrecivog) Ja, koje je sklonjeno negde *ispod stiha* (jer je sklonjeno od sebe samog), ka ovome Ja napolju, ili ovome Ja kao Ti, tom Ja kao stvarnosti izvan njega samog.

Uvek je to ovaj pokret prema stvarnosti, od koje se očekuje život, *gustina* života. Ako je za njega tu, kao što je sâm nepogrešno naslutio, uvek veće »agregatno stanje«, tako da je ono »čvršće, postojanije od rečenica koje počinju sa ‚ja', a naročito od onih sa ‚on, ona', i ako je karakter takve rečenice uvek *afirmativniji«*,[29] — onda je to upravo zbog ove nestvarnosti samoga Ja. To je zbog njegove prividnosti, neubeđenosti u sopstveno postojanje. Tek u *odnosima* sa drugim, kroz *zakone* tih odnosa, ono dolazi do nečega čvrstog i neodložnog, do neke senzacije neumitnosti, a ta neumitnost je upravo *neumitnost ovih zakona* po kojima se odnosi vrše, što znači koji se ispoljavaju kroz razvijanje tih odnosa. To je čvrstina (»veće agregatno stanje«) zbog te zakonitosti koja se, kroz međudejstva

[27] *Čeljust dijalektike*

[28] *Laža i paralaža noći*

[29] »Te rečenice podsećaju nekom svojom egzistencijom ‚između dva subjekta', na ono što Žan Grenije kaže za ‚čovečno', da nije osobina jednog ili drugog čoveka, već da se javlja samo u odnosu jednoga sa drugim. Te rečenice su kao stene u moru, u plićacima . . . One imaju karakter neke mirne, spokojne, nepobitne ravnodušnosti, ali bez opoziva. Karakter neke zakonitosti u kretanju. Kao da neko idealno biće nastaje iza njih, ali negde u međuprostoru između bića i stvari. One kao da pokazuju da preda mnom nastaje nešto i da to nešto postoji samo u svome nastajanju, i nestaje sa iščezavanjem tih rečenica« *(Laža i paralaža noći).*

stvari i bića, ostvaruje nepodmitljivo, po nekoj volji kojoj se nikakva zamisao, nikakav akt naše volje ne može suprotstaviti, ali to je i zato što je, s onu stranu mogućne predstave, sve jedino upućeno na akciju, na ova međudejstva, kao jedinu mogućnu stvarnost.

To je *istina kao konstrukcija* na delu. Ako se tu nalazi pokret, jedna živa i dinamička stvarnost, uvek je ta stvarnost pod senkom problematičnosti: ona je *zamenljiva,* kao sama vrsta odnosa, kao sama konstrukcija istine koja tu nastaje, jedna otvorena stvarnost ranjena neizlečivo mišlju o njenoj prividnosti i mišlju o ovoj nepodudarnosti života sa životom ili Ja sa samim sobom. Ja je u dinamici odnosa, Ja akcije, ali ono je između stvarnog i nestvarnog, kao ono što jeste na jedan način, ali tako što bi moglo biti *i na drugi* način, ili što bi uopšte moglo i ne biti. Ono je, za samog sebe, između postojanja i nepostojanja, ono istovremeno i jeste i nije.[30] Pisati ovako *(biti* ovako) znači ostati između mogućnog i stvarnog, između »ja« i »on« (koje je potpuno stvarno i za koje je Kafka verovao, — kako Matić to podvlači: njegovoj pažnji to nije promaklo, — da je najviši cilj pisanja: cilj da ovo Ja koje piše, rečenicom, postane ovo »on«, da se po-stvari, da postane stvarno). Matić neće ući u tu zonu stvarnog nikada, ostajući između »dima, čipaka, fantazma ‚ja'« i

[30] Pre Dušana Matića ovo problematično Ja, u istovremenom *ne biti i biti,* otkrio je Stanislav Vinaver, još 1917, u spevu *Nemanja,* čiji jedan odlomak objavljen je u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu. Vinaver je došao do otkrića ovoga *ne biti i biti* linijom muzičkog Ja, ili muzičke stvarnosti, koje je Ja stvarnosti razigranih odnosa; kasnije, on će to produbiti produbljivanjem relacionizma Laze Kostića, koji pitanje o kvantitetu (o odnosima) pretpostavlja pitanju o suštastvenostima (o supstanciji). Kod Matića, umesto ovog Vinaverovog relacionizma, jeste pragmatizam, ili, tačnije, pragmatički relacionizam. Pa ipak, naglasak je na odnosima a ne na suštastvenostima, i nužnost je, takođe i kod jednog i kod drugog podjednako, u ovome paradoksalnom istovremenom *biti i ne biti.* Anti-doktrinarstvo i mržnja na sistemsku filosofiju podjednako gore i u jednom i u drugom duhu: razlike, koje su među njima nepremostive i koje ova dva pesnika ponekad predstavljaju ne samo kao strogo ograničene individualnosti već i kao sasvim dva pesnička *tipa,* dolaze linijom rešavanja problema nastalih ovim u suštini istim, jedinstvenim, problematičnim Ja otvorene stvarnosti ili beskraja. Ona *materija* čije *buđenje* su osluškivali obojica, neće se iskazati ni približno istom materijom stiha, ali vodi svoje poreklo iz ovog dinamizma sveta svedenog na svoje odnose, tog sveta koji nalazi beskraj tamo gde ne nalazi svoju sliku, tog sveta čija je *»stvarnost neizlečiva«,* kako je to rekao Vinaver jednom metaforom koju Matić ponovio je u nekoliko mahova. (V. u Vinaverovoj knjizi pesama *Čuvari sveta,* Beograd, 1926, na str. 39: »A stvarnost gusta, gnjila, neizlečiva . . .«)

»bezrazložnog čelika i armiranog betona on-anja«.[31] Ako se može, makar i najneodređenije, naznačiti *tačka položaja* ovog pesnika u stalno promenljivom svetu stalno promenljivih odnosa, onda bi to, možda, bila tačka između nestvarnosti i stvarnosti, ovo Ti sa kojim je on u odnosu, bivajući sâm tim odnosom, tako da je to Ti jemstvo njegovoga Ja, bez kojeg ono toliko nije mogućno, čak tako da je to Ti njegovo jedino mogućno Ja, ili je to *Ti ovo Ja njegove nepodudarnosti,* Ja u nepodudarnosti sa sobom, uvek u nekoj razlici, kada je svest o njemu svest o toj razlici, svest kojom Matić istovremeno i jedino dolazi sebi i od sebe se udaljuje, za samoga sebe neko ovakvo Ti, ono koje mu njega daje (dok mu se obraća), i koje ga od njega samog (i samim tim što je Ti) uskraćuje.[32] Njegovo Ja je neizlečivo hipotetično, a misao o njemu, pogled na njega bačen, — uvek nekako sa strane, *preko ramena ili iskosa,* kako bi on rekao, — jeste misao upućena samoj ovoj hipotetičnosti, kojom se osećaj nepodudarnosti pretvara u osećaj one *naprsline* što se, zmijugavo, pružila između nesastavljivih, tu lako poremećenih delova, i tako samo još više produbljava.

Matić je ta ranjena celina, jedna uvek obećana a nedosegnuta jedinstvenost, jedna nepodudarnost delova, nekakva *nesimetrija* tu sve moćnija, ali on je i misao o tome, ovaj pogled iskosa koji zatiče neistovetnost leve i desne strane Matićeve, njegovo udvajanje u sopstvenom duhu kao kob ove nepodudarnosti, ili ove svesti koja, pokušavajući da vidi, da zna, da uhvati to stalno problematično Ja, da ga od Ja neznanja preobrazi u nekakvo Ja

[31] *Laža i paralaža noći*

[32] Tako je on napisao svoju dijalošku igru *Ruža vetrova* (v. u knjizi *Laža i paralaža noći*), u kojoj su »lica« *Ja, Ti, On* (i *Ona*) bačena u vrtloge prepoznavanja jednih u drugima, u nesamosvojnosti koja vodi halucinanto-košmarnoj atmosferi, povremeno sa izvesnim ukusom nadrealnosti i nadrealizma (pa čak i sa nadrealističkim jezičkim igrama), ali u kojoj igri, uprkos svih ovih vrtloženja, u stvari igre i nema, jer su njena »lica« nestvarna: to su »zamenice smrti« ili avetinjski subjekti, čija fantomska svojstva izviru iz ovoga osećanja Ja kao Ti i Ti kao Ja, prema tamnoj sudbini neumitnoga On, sve do osećaja (nerečenog, ali koji se sluti) izvesnog nasilja, pa i zločina koji se tu dešava, bez krvi: *zločina metafizičkog.* (Ako u ovoj drami bez drame, kao u drami bez lica, — kad se i stiže u najvišu dramu: tamo »gde drame nema«, — ima naglašenog intelektualizma, taj *intelektualizam je od uzaludnog napora da se stvore lica,* da ona iz metafizičke gramatike, iz sveta reči iza kojih nije nikakva stvarnost, zaista u stvarnost pređu, od istog napora koji će se tu oploditi, na mahove, i poezijom uzaludnosti ovog intelektualizma kao poezijom razuma koncentrisanog oko *praznine,* oko *odsustva.)*

znanja, stvara tu nepodudarnost, produbljuje ovu naprslinu. Geometrijski crtež njegove pesme, kad bi se napravio, bio bi crtež izvesne nesimetričnosti. Ta nesimetričnost je u osnovi ove nepodudarnosti, tog doživljaja nemanja sebe, u punoći, jedne lake razdešenosti. Pesma zna za ovu nesimetričnost i u sferi misli, kao odslikavanja, racionalnog (a uvek nedovoljnog), ove problematične, stvarno-nestvarne stvarnosti, i u sferi samog jezika: reč ne pokriva ništa konačno, ona nije *vezana* za stvar. Svest je uvek svest o tome da *između* reči i stvari postoji takođe neka razlika, neka mala pomerenost u samom njihovom korenu, ponekad ne veća no samo sasvim tanki, sasvim problematični rub senke, ali dovoljna da reč »pliva«, da drhti, da dođe do svoje uznemirenosti, do usplahirenosti od ove nepodudarnosti. Sve što je senka, što je nijansa u pesmi Matićevoj, jeste od ove nepodudarnosti. Duh Matićeve pesme, zato, nije *nešto isto,* u sebi samom, ali nije ni nešto drugo, izvan sebe: on i jeste to i nije to, ili (vukovski rečeno) uvek »isto to, samo malo drukčije«, kao što i Matić *i jeste i nije* (ono što *čini se* da jeste), Matić ili problematično Ja koje će, njegovom pesničkom lucidnošću, postati nekakvo *»Ja« problematičnosti,* na razmeđu bića i ništavila, čovečanskog i van-čovečanskog. To je beskrajno uslovno-pogodbena stvarnost, koja je izuzeta od svake apriornosti, ali koja je predata slobodi kao igri iz odnosa u odnos, uvek prema nečemu drugom, i drugačijem. To je zamenljiva stvarnost koja se, u svesti ovog Ja, javlja kao stvarnost *zamenljivosti* (»Čovek nije samo u onom što jeste, već i u onom što nije«), jer je svaki njegov način zamenljiv nekim drugim načinom, ali tako što taj čovek i jeste i nije, kao čovek koji je i u sebi i izvan sebe (i jeste u sebi jer jeste izvan sebe, ili *jeste paradoksalno),* on koji ne može biti, zbog toga, u pamćenju, ali ni u zaboravu, već uvek negde »u dijalogu između pamćenja i zaborava«,[33] između stvarnog i nestvarnog, između rečenog i nerečenog, između svoje misli i sebe, između sebe i sveta, ni čovek ni svet, i čak između sebe i sebe, jedna *neusaglašenost,* svest o toj neusaglašenosti, svest iz koje teku Matićeve rečenice koje su takođe između pamćenja i zaborava, sa rečima koje, po istoj neumitnosti, nisu ni u onome

[33] »U svom sam pamćenju; ali i u svom zaboravu. U onome što sam rekao; ali i u onome što nisam rekao. U onome što sam učinio; ali i u onome što nisam učinio. Možda ni u jednom ni u drugom, već u dijalogu između pamćenja i zaborava, između rečenoga i nerečenoga, između učinjenoga i neučinjenoga« *(Laža i paralaža noći).*

što jeste ni u čistom odsustvu, već uvek na nekoj granici između prisustva i odsustva, između bića i Noći, između jezika razuma i ćutanja van-razumskog sveta.

Duh zamenljivosti, kroz razigrane odnose, ovde se produžava i maticama jezika: Matićev nadrealizam, u njegovim jedinstvenim pesmama *Mutan lov u bistroj vodi, Zamenice smrti, Teku reke,* zasnovan je na ovoj zamenljivosti svakog stava, vizije, reči, ideje, nečim *drugim* što je dozvano, asocijacijom, iz onoga rečenog, i čime se to rečeno kao svojim odjekom, ili kao u svome negativu, izvrnuto produžava, ali istovremeno i poriče: obrti, do kojih tu dolazi, biće obrti zvučne asocijacije tipa:

u oči noći
u očima noći

(Mutan lov u bistroj vodi),[34] koji će u jednoj leksičkoj i gramatičkoj formi malom intervencijom, promenom akcenta, spajanjem ili rastavljanjem reči (takođe i stvaranjem glagola iz imenica koje, inače, to samo formalno dopuštaju), da nađu novu mogućnost značenja, stava, pravca kretanja. Ova nova mogućnost je mogućnost drugog i drugačijeg, jer je Ja koje treba da »stoji« iza tih rečenica ovo uslovno-pogodbeno, zamenljivo Ja, neubeđeno u sebe, i kroz čiju neubeđenost teče ova sloboda kao njegova sopstvena Noć. Zamenica »Ja« ovoga uslovno-pogodbenog, zamenljivog i kao Noć otvorenog Ja, jeste samo *zamenica smrti,* a svi silogizmi do kojih to Ja može doći jesu silogizmi ove Noći (Matićevi »silogizmi smrti«). Matić, u nadrealizmu, jeste govor te zamenice smrti. On zato može da se prepusti svojim morfološkim igrama, i da piše stihove *zajedno* sa drugim pesnikom,[35] *koji je za njega moguć onoliko koliko je sve drugo i drugačije za njega mogućno,* koliko tu ništa nije neumitno, jer je sve zamenljivo, tako da stihovi:

ja san ja sen je seni
jasan jasen jeseni,

koji uspevaju, ovom demonstracijom neznatne intervencije u akcentu, sastavljanjem dotle dve odvojene reči uz ovu promenu

[34] *Nemoguće;* v. u knjizi *Bagdala.*

[35] Sa A. Vučom: pesma *Zarni vlač* (u almanahu *Nemoguće;* v. njen prvi deo u knjizi *Pesme* A. Vuča, Beograd, 1957, i drugi deo u knjizi *Bagdala).*

akcenta, da iz onoga što je san, mutnina sna (»ja san«) izvuku upravo njegovu suprotnost (»jasan«), nalazeći u nestvarnosti stvarnost, i u onome što izgleda da je stvarnost samu nestvarnost, otkrivajući nekakav *ponor u rečima* tako zamenljivim, proizvoljnim, nebitnim, tako da rečenice, podzemno, kao reke ponornice, izviru iz rečenica u toku, pripremane njima (kao njihov zaborav), da bi ih prekinule, nastavljajući svoju mutnu, tek započetu misao, i gubeći se u drugoj misli, i tako da reči stapaju se s drugim rečima, gube u njima ili ih preplavljuju, pa tekst Matićev (posebno u doba njegovog nadrealizma, oko 1930), ima neku *dvostrukost,* kao tekst čiji pozitiv ukazuje se otkrivanjem, istovremenim, njegovoga negativa, ili kao neku senku, ali tako što se pozitiv ne odvaja jasno od negativa, što se ne zna šta je telo a šta senka, šta stvarno a šta nestvarno, šta uzrok a šta posledica, već je sve jedno preplitanje, u kome pozitiv može da ima vid negativa, i obratno, ili u kome glas može da ima vid odjeka, a odjek privid glasa, telo da se pričini kao senka, a senka kao telo: ne zna se tu razlika između fenomenalnog i epifenomenalnog, u duhu, niti između subjekta i njegovih atributa koji postaju (tokovima rečenice, u nadrealističkoj lirici Matićevoj, ali ponekad i kasnije), takođe kao neki nemogući, paradoksalni, pomalo avetinjski subjekti, tu gde je subjekt ova nemogućnost subjekta, nemogućnost koja svemu daje sjaj neke misterije (sjaj, ali *taman),* ili sjaj suze ovog subjekta koji do sebe ne može da doteče, te suze koja ne može da nađe svoje oko, tog Ja koje je i za sebe samog jedno Ti, čija ni jedna reč nije njegova »prava« reč, tu gde je svaka reč mogućna onako kao što je svaka istina mogućna, reči kao neke »rađajuće akcije«,[36] i gde nikakva stvarna veza ne može da se, zaista, uspostavi.

Pesma Matićeva je zbog toga pesma prividnih veza ali i prividnih odnosa: onaj beskraj bez lika Matićev, koji će se javiti u vreme nadrealizma, da se produži do dana današnjeg (i onda kad svest izbegava susret sa njime), to je stvarnost u neprestanom stvaranju, u stalnom rađanju i rušenju, stvarnost kojom likuje načelo rasturanja a ne povezivanja, i načelo diskontinuiteta a ne kontinuiteta, stvarnost kojoj opljačkana je svevezujuća veza »i«, stvarnost zamenljivog koje, samim tim što je zamenljivo, jeste na samome rubu odsustva, ili ništavila; ako nema ovog »i«, ako, oduvek, tu

[36] »Naše reči nisu ništa drugo do rađajuće akcije. Čovek izgleda da je u govoru pronašao sredstvo da radi, ne radeći« *(Istina kao konstrukcija).*

I noći dolazilo je da vezuje ove reči ove rečenice.
Ove pijane čavke čeka ta mreža. ~———

(Mutan lov u bistroj vodi), to je zato što nema izvesnosti datog već samo ove izvesnosti zamenljivog, ili zamene, kada nema »i« koje bi moglo da veže ono što je odsutno (ili duboko ranjeno odsutnošću), već je svako »i« uvek jedno prividno »i« što prividno vezuje, ovo *»i« Noći* ovoga pesnika koji nikada nije mogao, *s egzistencijalnom ubeđenošću,* da izgovori tu naoko tako bezazlenu, tako beznačajnu reč, ali reč na kojoj se drži stvarnost sveta i stvarnost Ja u tom svetu. Ne zna ovo »lice« (taj beskraj bez lika: jer gde je lik nema beskraja?), to lice van sebe i kad je (tobože) u sebi samom, ne zna niti će ikad naučiti da izgovori ovu vezu »i« ili bilo koju drugu vezu. Nikad se to »i« neće pomiriti sa Matićem. Onako kako se ni reč »Ja« nikada neće pomiriti sa njim. Gde nema mogućnosti za »i« nema mogućnosti ni za »Ja«; gde je »Ja« samo jedna puka gramatička forma, iza koje ne leži nikakva stvarnost, i ovo »i« jeste samo jedna puka forma, a njegovo izgovaranje, iz jednoga u drugi uzaludni pokušaj, jeste sve dublje, sve poraznije osvešćivanje o njegovoj pukoj prividnosti. To je Matićeva pesma, od njenih početaka do danas: pesma ovoga uzaludnog »i«, ili pesma jednog apsolutnog diskontinuiteta koji nas razara, osuđujući nas da, i u jeziku kao i u životu, ispisujemo rečenice bez stvarnih veznika, slažući stih na stih kao misao na misao i kao trenutak na trenutak, s onu stranu mogućnosti njihovog stvarnog povezivanja, njihove stvarne integracije u jednu celovitiju, sebi izvesnije datu stvarnost. Ako savremeni duh tako moćno objavljuje sebe u trenutku pojave ovoga pesnika, to je zato što on dolazi ovde na vrata ovoga diskontinuiteta kao na vrata te stvarnosti koja ne uspeva da se više poveže i da za sebe samu postane »očigledna«. Nadrealizam Matićev je nadrealizam ove diskontinualne stvarnosti, diskontinualne ili problematične i u svojoj problematičnosti nestvarne: sve što je ovde nestvarno, u tom nadrealizmu, jeste ono što je u samome sebi nepovezano, i što je uvek, neprestano, mogućno kao nešto drugo. Iskustvo Remboovo, koje će biti svedeno na famoznu njegovu rečenicu *Je, c'est un autre,* dolazi ovde iz ovog osećaja diskontinuiteta, koje je, opet, neumitna posledica pragmatičke istine koja nije, nikako, samo proricanje istine konceptualne filosofije već je, istovremeno i suštinskije (sudbonosnije), poricanje svakoga »koncepta« u načelu: stvarnost je ovde u rasturanju kao stvarnost bez koncepta, onako

kako je ona, pre ovoga rasturanja, bila jedna jedinstvena i »stvarna« stvarnost zato što je podrazumevala mogućnost (ili iluziju o toj mogućnosti) jednoga koncepta. Ovde je svaka konceptualnost ranjena u samom svom korenu, a ne samo u filosofskoj njenoj projekciji: reč je o dubinskoj drami uma kao drami same stvarnosti. Kritika formalne logike ide ovde do apsolutnih razmera: ona postaje kritika logike uopšte — Matićevi »silogizmi smrti« jesu krajnji vid te kritike, ostvaren u poricanju stvarne mogućnosti ma kakvog silogizma, s tim što duh tu postaje, u najdoslednijem (i najbanalnijem) smislu te reči, poprište ove kritike, ali tako što subjekt ove kritike postaje, takođe, i njen objekt. Nije tu »žrtva« ove kritike samo formalna logika, niti je tu »napadnuta« samo stvar istinitosti silogizma, već je napadnuta i sama subjektivnost ovoga subjekta koji je tu ugrožen onoliko koliko je ugrožena svaka mogućnost njegovog »koncepta«, svaka mogućnost silogizma koji je, ipak, u osnovi tog koncepta. Ako silogizam i nije istinit na ravni logičkoj, on je pretpostavka istinitosti na ravni egzistencijalnoj: neki »koncept«, bez obzira na svoju objektivno-logičku istinitost, potreban je subjektu koji se njime »drži«, sve i kada je on čista zabluda. Nemogućnost silogizma jeste mogućnost silogizma smrti ili same smrti. Smrt silogizma je smrt koja provaljuje ravan logičku, prodirući u biće, i otkrivajući logičko kao jednu od neizbežnih pretpostavki čovečanskog bića, nezamislivog izvan reda nekoga »koncepta« (ili »koncepta nekoga reda«). Pretpostavke se daju zatvoriti u sasvim drugačiji zaključak od onoga koji je aktuelno dat; zaključci su zamenljivi, *bića* su zamenljiva,

on sam ja, on si ti, on je žuti konj ili pitanje.
ržu konji ili put.[37]

Odnosi između stvari su prividni, prividnošću samih stvari. Svaki je lik tu u znaku stiha:

lik od slomljenog ogledala, zaborav je naš. Moj, tvoj, naš, naš,[38]

svako poređenje je prividno, i njime se ne utvrđuje (ne definiše) ono što jeste, u svome identitetu, *kroz odnose* sa drugim, već se njime sve rastura. Tamo gde može da se napiše rečenica:

[37] *Mutan lov u bistroj vodi*
[38] U istoj pesmi.

noć je rasla kao pretpostavka, kao padala ti mesec truo,[39]

jeste svet ovoga prividnog poređenja, kojim se dostiže samo svest o prividnosti, svet ovoga tobožnjeg »kao«, ili tobožnjeg »ili«, kad prividnost poređenja jeste produbljivanje jedine izvesnosti do koje se ovde dolazi: izvesnosti neizvesnosti ma kakvog subjekta, pojave, stvari. Granice stvari iščezavaju, one se zaista tope kao vosak na plamenu sveće. Pisati je pisati ovo prividno »kao«, »ili« i »i«, u stvari pisati ovu *Noć stvarnosti,* sa usplahirenošću kakvu zna, u nadrealističko doba, pesma Matićeva, ali i sa apatičnošću koja se rađa tamo gde je posvećivanje u nemogućnost identiteta posvećivanje u uzaludnost svakog napora. To nije utvrđivanje nečega pretpostavljenog kao mogućnog, već je to oticanje nemogućnošću njegovog uspostavljanja, ili oticanje mračnim talasima nemogućnosti. Nadstvarnost Matićeva, u doba njegovog nadrealizma, jeste nemogućnost stvarnosti, crno rođena u njemu kao nemogućnost Istine, i kao nemogućnost jezika. Očiglednost je napustila svet. Ako će ovaj pesnik doživljavati nadrealizam kao *poricanje očiglednosti,* pre svega, pa u tome smislu i kao oslobođenje od tamničkog sistema u kome nas ona drži (očiglednost bi bila, tako, kao nekakav tamničar sistematisanog, u sistem zatvorenoga sveta), doživljavaće ga, ba' u najizvornijim svojim časovima, časovima *pesničkim,* sa zebnjom i, ne manje, sa dubokim očajanjem. On će naći u nadrealizmu avanturu slobodnog sveta ili sveta proizvoljnosti, avanturu Mašte koja je za njega, u nekim trenucima, zasita bila ona »takozvana ptica Ma-šta, koja leti oko Ma-čega, spava na Ma-čemu, pretvara se u Ma-šta«,[40] i doći će, spiralama te pustolovine, do najtamnijeg, najtajanstvenijeg simbola do koga je došla srpska nadrealistička poezija: do simbola njegovoga vojnika, iz završnih redova pesme *Mutan lov u bistroj vodi,* ali nikada neće doći do punog saživljavanja sa bićem humora, kao apsolutne slobode. On nije pesnik koji je u nadrealizmu našao apsolutni Humor, jer nije pesnik koji je u oslobođenju od logičke strukture (od onoga što su nadrealisti nazivali »racionalizmom«) našao radost slobode. Ako su trenuci humora ovde neizbežni, usred toga sveta stvari, predela i bića koje je zahvatilo ludilo van-logičke i nad-logičke, apsolutne slobode, i ako će ovaj pesnik pokušavati, u izvesnim

[39] Isto.

[40] *Čeljust dijalektike,* almanah *Nemoguće* (v. u knjizi *Na tapet dana,* odeljak *U razmeđu zamrzlosti, 1928—1931).*

trenucima, da se preda uživanju zbog osvete alogične apsolutne slobode nad sputavajućim vezama logički strukturiranog uma, koji se tu raspada, zahvaćen vrtoglavicama, u toj humornoj osvetoljubivosti ima ne samo bola (kao u svakoj osvetoljubivosti), već i jednoga očajanja: Matićeve nadrealističke pesme pisane su crnim mastilom, možda najcrnjim mastilom moderne srpske literature. Njihovi krugovi, kroz rušenje stvari, neočekivanim prevratima njihovim, kao neočekivanim njihovim promenama, kojima se utvrđuje u duhu njihova *nepoznatost,* u svetu savršene diskontinuiranosti, kad istina jedne stvari, ili jednog položaja duha, traje samo koliko traje jedna situacija: ne duže od jednoga jedincatog stiha, a najčešće samo koliko jedna sintagma, — ti krugovi ne idu naviše, žudnjom duha ka sve višim oblicima ove vrtoglave igre, tog sveta zahvaćenog vrtoglavicom, već idu nadole, jednim upravo upadljivim pokretom spuštanja. Među svojom nadrealističkom sabraćom, na koju je, inače, paradoksalnom svojom mišlju izazovne lucidnosti, on vršio duboko, i suštinsko, dejstvo (paradoksalni njegovi odgovori, u nadrealističkim anketama, koji stavljaju u pitanje svaki odgovor, imali su jačega dejstva od ma kakve teorije nadrealističke),[41] on deluje kao telo što se spušta neprestano, kao telo nekoga bezvoljnog, apatičnog plivača, izvrnutog na leđa, koga teška i muljevita, »sanjiva voda«, vuče ka svome mutnom, muljevitom dnu. Nadrealistička nadstvarnost javlja se ovde kao stvarnost dezintegracije i diskontinuiteta, čija sloboda se doživljava, u najprisnijim, najskrivenijim prostorima ovoga pesnika, kao sloboda njegova i od samoga sebe, kao njegovo rasturanje u sebi. To je stvarnost bez jezika, jer je tu reč proizvoljna (zamenljiva) onako kako je promenljiva svaka stvar, ili svaki silogizam, tu gde »kao« i »ili«, u punoj agresiji, prodiru u samo biće, onemogućavajući sve dublje svako mogućno »i«. Rasturanje te stvarnosti je rasturanje svakoga mogućnog njenog »koncepta«, pa tako i svakoga mogućnog njenog jezika. Jezik se oslobođava od sveta, i reči se oslobođavaju od stvari jer su svet i stvari slobodni od samih sebe, ili od sopstvenog identiteta. Između stvari i reči je pukotina koja se ne može savladati. Ta pukotina je *sloboda reči,* ali sloboda kao njihova prepuštenost njima samima. *Iza* tih reči nema stvari, sa njihovim poretkom (određenim

[41] Takođe su oni, pedesetih godina, delovali na doktrinarni duh s većom razornom snagom nego čitave teorijske raspre i rasprave drugih.

»konceptom«, i određenim *Ja tog koncepta),* tako da reči ne nalaze rečenicu *prema* stvarnosti koja bi bila njihovo rukovodno načelo (ono koje bi one, opet, imale da prodube, da učine još stvarnijim), već je »pronalaze« iz odnosa jednih prema drugima, i to neizbežno prevashodno linijom zvučne asocijativnosti. One se često vezuju jedna za drugu po zvučnoj sličnosti, maksimalno oslobođene od značenja, tako da iznenadnost značenja, do koje se stiže ovim asocijativnim putevima, u nadrealističkoj epohi Matićevoj, jeste iznenadnost čija veličina je saobrazna umanjenom značenju, ali ispod tih veza, punih ćudljivosti, sve i kada ovaj pesnik pokušava čitavim bićem, bez ikakvog otpora, da im se preda, ima ipak jedan otpor, nekakvo očajavanje koje tu ne dozvoljava punu lakoću. On će otići, u nekim trenucima, do pokušaja čiste igre sa rečima, kao u nekakvom nadmetanju volje apsolutne slobode (van-jezičke) i volje jezika, zavideći deci, ali ono što je detinjskoj duši dato za njega ostaje, ipak, nedostižna privilegija onih koji ne znaju za takve patnje uma kroz koje je on prošao:[42] neka potreba da se nešto veže oseća se i u njegovo nadrealističko doba, tako da on, čiju misao, ranjenu u samom korenu, i dramatično značajnu upravo po istini i dubini te rane, prestizao je od sveta oslobođeni jezik što je voleo da piše:

ne, on nije vremenit, vetrovit.
ne, on je samo senovit, trnovit
. . .
vrati se toj zveri, toj zaveri, preti i ćuti,[43]
. . .

i tu, u svome nadrealizmu, ipak ostaje pesnik koji traži svoju misao, um koji nikako ne može da se ogluši o svoje sopstvene zahteve, um koji će s lakoćom da poriče konceptualnu *filosofiju,* u ime svog pragmatizma ili u ime svog pobunjeničkog nadrealizma — izvedenog, neumitno, iz tog pragmatizma, — ali koji neće moći da porekne i sâm imperativ konceptualnosti, tačno onako kao što njegovo Ja, tako prividno, u svojoj prividnosti nalazi patnju pometnje, i očajanje zbog nje, ne mireći se sa time da bude samo jedna *zamenica smrti* među svima ostalim zamenicama

[42] U prvom redu Aleksandar Vučo, pesnik neuporedivoga *Humor Zaspalo* (1932), sa kojim se on upuštao u jezičke igre kakva je citirana pesma *Zarni vlač* i za čiju knjigu *Podvizi družine »Pet petlića«* (Beograd, 1933) napisao je predgovor.

[43] *Mutan lov u bistroj vodi*

smrti. Tamo gde će on progovoriti, u poemi *Zamenice smrti*[44] (koja označava jedan od trenutaka najviše neprozirnosti i tragične *gustine* srpskoga jezika):

da si ta ukovana čađ razuma na poprsju obezglavljene
toplote, na crnoj tabli življenja ispisan zadatak
da si ukovana toplota na poprsju obezglavljene čađi
razuma na crnoj tabli zadatka ispisano življenje,

možda i progovara zamenica smrti, ali samo kroz ovo nepristajanje bića na nju, tog bića koje je biće uma, pa i *biće razuma a ne biće apsolutne slobode ili čistog ništavila (ne-bića);* treba samo tek nešto pažljivije oslušnuti ove stihove, pa da se otkrije u njima *volja razuma kao volja za poretkom:* drugi stih: »da si ukovana toplota na poprsju obezglavljene čađi razuma« je samo *inverzija* prvoga stiha: »da si ta ukovana čađ razuma na poprsju obezglavljene toplote«, inverzija kojoj će ostati ovaj pesnik veran do današnjega dana, rukovođen u tome pre svega mišlju o totalnoj zamenljivosti svega, i koja je isključivo delo razuma, jedna savršeno »racionalna« (pa i racionalistička) pojava, *bez obzira na kakvoću sadržaja* koji se tu podvrgava ovoj inverziji. Ova kakvoća sadržaja je tu prevashodno (ne i potpuno) razumski nesvodljiva, sa sasvim zatvorenim, slepim metaforama kao »kovana toplota« ili »na poprsju (. . .) čađi razuma« (iako tu razum naslućuje sebe u gorkom samo-osporavanju, otkrićem svog rasturanja u tu »čađ«), ali *strukturiranje* tog sadržaja, kroz ova dva stiha, inverzijom, jeste savršeno racionalno. Svest o strukturi je tu potpuno jasna; ona je ta koja uopšte ovde drži i čuva svest, idući u tome do nedvosmisleno izraženog imperativa strukturiranja, tog savršeno *razumskog* imperativa, tako da su ta dva razuđena stiha u stvari susret van-razumskog, moćno izbačenog na površinu pesme, i razumskog, koje je potisnuto u dubinu, gotovo kao u podzemlje poesme, jer je lišeno *svojih* reči, ali koje postoji jer nije lišeno svoje osnovne volje, volje za strukturiranjem kao volje reda i poretka. Nema ni očajanja, ni panike, ni pokušaja slobodnog predavanja ptici Ma-šte, koji ne čuvaju ovde, *na svome dnu,* ovaj imperativ razuma, sve i kada se on ne ukristališe neposredno, u apsolutni racionalizam rečenica kakve se mogu naći u pesmi *Teku reke*[45] (koja, inače, kao da bi

[44] *Nadrealizam danas i ovde,* jun 1932, god. II, br. 3; *Bagdala.*

[45] *Nemoguće;* v. u knjizi *Bagdala.*

da dostigne savršenu pasivnost, totalno prepuštanje mulju Matićevih lenjih, sanjivih, sporih reka, tako da »ruža svesti na stolu nek mirno počiva za to vreme«):

nek teku reči nek teku reči nek teku reči
šta je to jedna noć u praznoj sobi kraj gonga u koji
lupaš bez prestanka
nek teku reke nek teku reke nek teku reke u kojima
su utopljene sve noći i ona čak NOĆ
koja ih sve obuhvata,

ili (u istoj pesmi):

smeh sa usana statue koju su propustili
. . .
propustili topli i jedini smisao reči koji će
danas mahinalno da ponavljaju
topli smisao koji će samo deca pred izlozima
zagledana danas pre odlaska u školu da
razumeju.

Matićev nadrealizam je ova *čađ razuma,* čađ ili njegov mulj, iz kojeg se taj razum, potopljen u sâmo dno nerazmrsja, neartikulacije, javlja *posredno,* ovde napadnut ali ne i poništen, i tu potopljen ali ne i udavljen, što i daje na mahove izvanrednu *napetost* njegovoj nadrealističkoj pesmi, obasjavajući je nesvakodnevnim, tamnim plamenom i dajući joj svojevrsnu *metafizičku atmosferu.* To je nadrealizam izvoran upravo onoliko koliko je nehten, koliko nije stvar jednoga opredeljenja (ma koliko se, nedvosmisleno, javljao kao takav kod Matića na *ideološkoj ravni)* već, naprotiv, stvar jedne prinude, jedne istinske *nemogućnosti,* kao nad-stvarnost jedne istinske nestvarnosti, ili one atomizacije, rasparčavanja i diskontinuiranosti koja se nalazi na krajnjim ishodištima slobode, u punom njenom upoznavanju, u protivurečnom stavu prema njoj, koja je protivurečna (kao sloboda dobra i sloboda zla, kao sloboda bića i sloboda ne-bića), u stavu htenja te slobode i straha od nje, u stavu istovremene žudnje za njom i očajavanja zbog nje. Matićev protivurečni stav prema slobodi je sâm sobom izraz autentičnog njegovog iskustva slobode koja je ili objava ove protivurečnosti ili čista simulacija: sloboda može čisto da se hoće samo kao »ideja«, kao »pojam«, kao »budućnost«, a nikako kao data stvarnost. Iskušenje slobode

je iskušenje ne-reda, koji nije apsolutni nered, već koji je mogućnost svakog reda, jedno neprestano njegovo poricanje, ona *negacija* koja bi (kako je to Matić jasno čuo od Hegela) bila čisto ne-biće, ništavilo, kada ne bi bila, dosledno biću slobode, protivurečna afirmacija nečega drugog.[46] Matićevo upoznavanje negacije, njegovo prožimanje negacijom, jeste njegovo upoznavanje slobode, kao slobode bića (i *za* biće), ali i kao slobode ne-bića, ništavila (*za* ne-biće, *za* ništavilo).

Njegov pragmatizam je prvo njegovo, i fundamentalno, posvećivanje u to iskustvo slobode (kao slobode od transcendentalne Istine, ali i od ma koga oblika Istine, sa njenim redom i poretkom), a njegov nadrealizam je drugo njegovo upoznavanje slobode, kroz upoznavanje negacije, s tim što je pragmatizam bio intelektualna negacija konceptualne filosofije i transcendentalne Istine, a što je nadrealizam bio najživlja *duševna praksa* te negacije, praksa kojom ta negacija prodire sa ravni duha, i intelekta, na ravan duševnosti, postajući i načelo psihičko i, ne manje, načelo jezičko. Negacija jednog vida istine postaje ovde praksa van-stvarnog kao van-istinitog u samoj istini postojanja. Stav kritike nije samo stav prema svetu, pa i prestaje da bude samo stav: on je stanje duha, i stanje duševno; to je neka neprestana kritika svega što »jeste« u njemu samom, kao poricanje njegovo još u času dok se objavljuje: amplitude poricanja postaju sve kraće, njihovi ritmovi neprestano brži i prokletiji, sve do potpunog odvajanja od jezika. Ako se tu reč odvaja od stvari, i biće kao da se »oslobađa« od reči, ali tako što ovde kao da iščezava kroz pukotinu otvorenu između stvari i reči, biće u kome, kroz iskušavanje napetosti između razumskog i van-razumskog, upoznaje sve dublje svoju van-jezičnost kao svoju izgubljenost: ono se uranja u ćutanje. Matićevo ćutanje, koje je jedno od najdužih ali, istovremeno, i najdubljih u srpskoj poeziji,[47] nije izraz nemogućnosti da se pišu pesme, već je izraz

[46] »Najviši oblik ne-bića za sebe bila bi sloboda, ali sloboda je negacija koja se uzdigla do svog najvišeg stupnja intenziteta i ona je isto toliko afirmacija, i to apsolutna afirmacija« (navedeno u knjizi *Bagdala).*

[47] Od 1930. do rata (kada je napisao neke pesme objavljene, uglavnom, tek pedesetih godina). Sve što je u međuvremenu u stihu napisao, ili što je bar objavljeno, — a pogotovo ono što je pisao u doba svog živog učešća na frontu levice, sâm ili u saradnji sa A. Vučom, *(Marija ručara, Umro je Gorki, Broj 4-21-35),* — predstavljalo je propagandni plakat u stihu, s primenom tehnike moderne poezije, koje nema u pesmama najvećeg broja ostalih pesnika takozvane »socijalne« poezije: suštinski Matić je tu odsutan.

nemogućnosti da se živi: problem pesme se kod njega, odlučnije no i kod koga drugog nadrealiste srpskog jezika, javlja kao problem življenja, onoliko koliko je njegov problem jezika bio bitni problem egzistenicije, razapete između mogućnog i nemogućnog, između stvarnog i nestvarnog. Taj problem pisanja »ide« iz samog problema življenja, kao što i problem življenja ide iz problema pisanja, — oni su nerazdvojni jedan od drugog (»čistota«, duhovna, Matićevog nadrealizma tu negde nalazi svoje izvore), ali onako kako su, u njegovome duhu, *jezik i ćutanje nerazdvojni*. Matićev jezik je, već u doba nadrealizma, jezik ćutanja, to nije jezik neke date stvarnosti, kao nekoga datog subjekta koji bi imao da »stoji« iza rečenica ovog pesnika, već je to jezik jednoga maksimalno moguće odsutnog subjekta, koji sebe tek traži, jezik jedne odsutnosti nepomirene sa sobom, — i tim dublje što je dublja nemogućnost ovoga uma da uspostavi neku svoju »sliku sveta« kao neku svoju Istinu, — jezik odsutnosti koja je ćutanje. Govor *iz* te odsutnosti je govor *iz* tog ćutanja: kao što je ovde nužan pokret ka jeziku, nužan je (mogućan) i pokret unatrag, ka ćutanju. Između stvarnog i nestvarnog, tu gde on ne prestaje da biva u otvorenim makazama mogućnosti (ili zamenljivosti svega), ovaj pesnik je i između ćutanja i jezika, ali *u samoj reči* kao u reči ove uvek isključivo *mogućne*, beskrajno zamenljive stvarnosti beskrajno zamenljivih istina (ili istine njegove kao konstrukcije), koja je, zbog toga — uvek mogućna na drugačiji način — u suštini nemogućna, tako da upoznavanje stvarnosti jeste za Matića upoznavanje jedne apsolutno otvorene ili *nemoguće* stvarnosti. Ta nemogućnost jeste jedina mogućnost. Nema drugog nadrealiste, iz epohe almanaha *Nemoguće*, koji označava jedan od najviših trenutaka duha novije srpske istorije, čijoj duhovnoj sudbini reč *Nemoguće* tako savršeno odgovara kao sudbini ovog pesnika koji će ostati sav u svojoj reči: »Nemogući život koji jeste«. Nemogućnost kao najviši, poslednji vid života, nije samo izraz protivurečnosti misli (koja je, ipak, uvek u granicama mogućeg, jer je mogućnost koja sebe traži) i života, nesvodljivog na tu misao, i njoj čak protivnog, već je to krajnji izraz ovog duha apsolutne mogućnosti svega u svemu: ono što može da bude podjednako ubedljivo, na *sve* načine, tako da je mogućno različito, jeste samo nemogućno. Apsolutizovana mogućnost jeste nemogućnost, kao jedina istina. Ovaj pesnik je našao nemogućnost putevima svog pragmatičkog relativizovanja stvari, tako da je nemogućnost, kao jedina mogućnost, u stvari ponovno njihova nemoguća Istina, ili

nemoguća transcendentalna Istina. Sa njim smo tu ušli u veliku pustolovinu doba: slobodni od transcendentalnog uma, ovde smo slobodni za *ovakvu* nemogućnost, uspostavljenu apsolutizovanjem savršeno svake mogućnosti. Svest o nečemu uvek je svest o drugoj, i drugačijoj, njegovoj mogućnosti, tako da svest Matićeve pesme i nije svest nekog tela o stvarnosti kao nekom telu, već svest o stvarnosti kao o senkama nekog tela iščezlog a da nije ni upoznato, s tim što stvarnost ovde postaje umnožavanje senki. Svaka stvar je, dok se objavljuje, i svoja negacija: neka protiv-stvar. Svaka reč uvek nosi u sebi anti-reč, kao svoje sopstveno poricanje, pojam i slika anti-pojam, anti-sliku, u asocijativnosti čije buđenje ide iz srca negacije, a govor (sila govora) nosi u sebi ne-govor (silu ćutanja): nadrealizam tu dobija dimenzije istinske životne drame, on je izraz te drame nađene pre njega i van njega, kao izraz *stanja duha* u rascepu između uma i sveta, življenja i Istine, krvi i filosofije, stanja koje kao da je »sačekalo« ovog pesnika na vratima postojanja. On nije onaj vlasnik koji, kroz nadrealizam, hoće sebe da razvlasti, ne bi li našao slobodu kao slobodu od granica svog samoposeda, svoje misli, čak svoga Ja;[48] on je bez poseda, razvlašćen pre nadrealizma, i slobodan pre nego što je nadrealizam prihvatio. Njegov nadrealizam stariji je od sebe samog, on je dat, sa izvesnom tragičnom nužnošću, njegovim *življenjem* duha pragmatizma, kao duha koji se okreće protiv transcendentalne istine u času kad ga je ona već napustila, ostavljajući ga svetu »akcije«, i bacajući ga od situacije do situacije, od cilja do cilja, i zato je on *pokušaj prihvatanja te već date slobode*, a ne njenoga osvajanja.

Tamo gde drugi srpski nadrealisti od nadrealističkog čina očekuju slobodu, ovaj pesnik kao da je očekivao način za izmirenje, za nekakvo usaglašavanje sa njom, u stavu kroz čiju duboku protivurečnost ne prestaje da se iskazuje sámo biće te protivurečne slobode. On, tražeći to izmirenje, kao da traži *mir*, i kao da u napregnutosti između razumskog i van-razumskog traži opuštenost: sve njegove nadrealističke pesme prožete su bezvoljnošću ali — možda i više — izvesnom *žudnjom za opuštanjem*, za onom (vrhunskom) smirenošću koja je tamo gde je savršena opuštenost, ili gde je odsustvo ma kakve ambicije, i

[48] Da bi se to potpuno osetilo, potrebno je u njegovom prisustvu čitati Marka Ristića: to je jedan moćan logički um sigurno među najmoćnijim u novijoj srpskoj kulturi, koji traži u nadrealizmu svoje razvlašćenje.

to potpuno: od ambicije razuma do ambicije govora i, najzad, do ambicije socijalne. To je jedna moćna *lenjost,* koja doziva ideal prepuštanja rekama, ideal *da se bude nošen,*

neka noć bude kakvu vi hoćete, ali ja znam šta znam
leći ću u prvi krevet iz kojeg niče trava
Leći ću,[49]

kada se, u časovima »izgradnje«, dosezanja ovoga ideala, saživljavanja sa njime, biće »odvaja« od sebe, kada ono sebe kao da napušta, tako da se tu naglasci izvesnog razočaranja (pa i ojađenosti u izgubljenosti) mešaju sa naglascima nadolazeće plime smirenja, zbog čega posle ovih stihova, rukom rasejanom, i kao mrzovoljno, u polusnu a ne u snu (stanje Matićevog nadrealizma je stanje polusna), u sve dubljem prepuštanju inerciji materije,[50] mogu, *čak moraju,* da se napišu stihovi:

ima neko koji je pametan i osetljiv kao ipak;
on grozno jeca iza zida. Ipak.
i oko ove pesme metalna šuma u kojoj se šetaju
moji prijatelji. Moji prijatelji
sa rukom oko struka žena ili plamena. Plamena
ili obmane.

Ti stihovi (u pesmi *Mutan lov u bistroj vodi),* u kojima je nadrealizam (uopšte, a ne samo srpskog jezika) dostigao najviše trenutke svoje *lepote* i najčistijega svoga, savršeno izvornog *tajanstva* (tako da je to lepota tajanstva, i tajanstvo lepote), jesu stihovi ovoga pokušaja prepuštanja inerciji materije, potpunim odricanjem od svega, tu gde ima Matića izuzetne lucidnosti samo negde »iza zida« ovoga Matića što se prepušta, i gde se čuje kako on »jeca« iza ovoga zida, s tim što bi, možda, taj zid bio od materije ove bezvoljnosti, ovoga opuštanja, ove nezadržive provale mračne, muljevite vode lenjosti za sve, pa i za govor, te lenjosti koja neće više da povezuje ono što i inače nije moglo da se povezuje, te lenjosti koja je pokušaj prihvatanja nemogućnosti

[49] *Teku reke*

[50] Ipak je nadrealizam, svojim pokušajem oslobođenja od svakog diktata i »cenzure svesti«, objektivno i pokušaj oslobođenja od volje, neodvojive od ovog »diktata« (pa i cenzure) svesti; otud u njegovoj poeziji ona *inertnost* bez koje, uostalom, i nema medijumskog stava kao stava pasivnosti.

poređenja, nemogućega »kao«, nemogućeg jezika, pa zbog toga i može (ta lenjost) da napiše stih:

ima neko koji je pametan i osetljiv kao ipak.[51]

Ovo »kao ipak« sluti mogućnosti poređenja, ali izvanredno neodređenog i dalekog, onako kako je pridev (»osetljiv«, »pametan«) udaljen od reči »ipak«, sluti ga onoliko koliko u dodatno-ispravljajućem (nekoj tvrdnji) »ipak«, kojim se *uvažava* mogućnost i nečega što je izvan ovoga datog, utvrđenog, usvojenog, leži neka pretpostavka pameti i osetljivosti, ali pretpostavka veoma zatamnjena: ipak je to, pre svega, likovanje nemogućnosti poređenja, uvida, gledanja, iskaza. To je neiskazivost koja vršlja između ovih reči, koja se »šeta« po ovim rečenicama, koja nagoni ruku da piše ono što sama ne razume, i koja vodi zastanku posle svakog stiha, tako da nastavljanje pesme (govora) ide samo posredstvom *ponavljanja* već rečenog, od trzaja do trzaja, i tako da je *u zevu* između dva ponavljanja kriza govora, daljeg toka, obećanje ćutanja (pesma može da se prekine svakog trenutka), ali tako da se tu javlja i neko *odjekivanje,* kad glas pesnikov postaje eho onoga već rečenog, na koji način se osećaj praznine produbljava, sve do osećaja *praznog prostora* u kome kao da ima nečega mitskog, iskonskog, sudbinskog,[52] i koji kao da prodire u pesmu, neka poplava ćutanja. Tu gde stih kao da hoće da se otme celini pesme, pesma je, u samome biću, napadnuta težnjom rasturanja, onako kako se, uostalom, trenutak otima vremenu i jedna tačka kontinualnom sledu, ili jedna istina-konstrukcija Istini, a datost svakoj transcendenciji, ili kako se »i« otima Matiću kao beskraju bez lika; tu je jaka volja ekstenzije, volja razlivanja pesme preko sopstvenih rubova. Rub pesme je u magli, i maglen; granice su

[51] Isti motiv lenjosti, koja ništa ne zadržavajući spaja logički dotle nespojivo, i tako posvećuje u vizionarno halucinantnu metaforičnost, ali kroz izvesnu *smirenost* u opuštanju, pre Matića poznaje Dis. Ta metaforički maštovita inertnost, koja će se objaviti najpre kod Disa, a zatim se produžiti kroz nadrealizam, kao najbitniji duhovni pokret do našega vremena, čini da je Dis *objektivni* rodonačelnik moderne srpske poezije, iako ta poezija nije ni pokušavala svesno da ga sledi. (Za nadrealiste, on će biti ono što je bio i za Matića: samo »veliki pesnik«, ali ne i pesnik čija knjiga leži otvorena na njihovom stolu.)

[52] Gde je sudbinsko tu je uvek i odjek. Nema sudbinskog bez odjeka: odjek je ljudska stvarnost sudbinskog, kao predodređenost: sudbina je glas, mi odjek njenoga glasa.

joj nesigurne. Tu gubi se (u nadrealizmu naglašeno) redosled predstava i stvari, ali zato što su same te predstave i stvari beskrajno problematične i što, u svojoj problematičnosti, čine svaki red i redosled problematičnim. Tako se beskrajnost, kao nenađenost ili nestvarnost koja, kroz ćutanje, ugrožava neprestano reč iz samoga njenog duhovnog jezgra, javlja kao poricanje kontinuuma samih činjenica (stvari, reči) i njihovog poretka. Pesma zaista može da se čita u svakom pravcu, ili da se *beskrajno* čita: ona se stvarno nigde ne završava, kao što stvarno nigde ne počinje. Ako je reka među drugim rekama ovog duha, ona je reka bez izvora i bez uvira. Ona nikad neće naći svoje ušće, jer je beskraj taj, kao poricanje svega konceptualno stvarnog, što onemogućava ma kakav kraj, sugerišući ideju o kraju kao čistoj iluziji konceptualizma, i ideju o stvarnosti kao o beskraju koji se odupire ma kakvom uobličenju, pa zato i ma kakvom govoru. Govor je sve dublje osvešćivanje o prividnosti govora, kao što je svest o reči ovde svest o njenoj prividnosti: *reč je napadnuta beskrajem,* reč koja je problematična onako kako su problematične same stvari.

To je agonija materijalne specifičnosti stvari i reči. U Matićevoj poeziji stvari gube svoju materijalnu specifičnost, utapajući se jedne u druge, lišene čvrstine i gubeći svoja lica i jasno ograničene oblike: u njegovoj pesmi, kao u *tekstu udesa sveopšte zamenljivosti,* problematično »i« (i »ali«, »ili«, »kao«) omogućava ovo amalgamisanje raznih materija, bilo svojom nepreciznošću, bilo svojim potpunim odsustvom, — kada se, često, veznici između imenica potpuno ukidaju,[53] — bilo što ovaj pesnik lomi veze i seče ih ne samo u misli (i stvarnosti), već i u samome jeziku: najčešće, njegova pesma zna *sečenje stiha upravo tamo gde je veza,* posebno veza »i«,[54] ugrožavajući tako, još svirepije, ali s neumitnošću koja je jemstvo poezije, *upravnost i čvrstinu odnosa,* glagolsku čvrstinu i čistotu poređenja. Glagoli imaju često po dva objekta, kao u nekakvoj neodređenosti objekta koja je, u stvari, neodređenost ovog subjekta, kroz neodređenost odnosa, tu neodređenost koja jemči ovo utapanje

[53] »Pepeo penu perje prolaznosti« *(Buđenje materije);* »zlata bakra pepela paperja« *(Kud odlaze);* »Kasno gorka smešna reko« *(Samo peva tajni plamen).*

[54] »prašnjavih i / izlizanih«, što je on, pedesetih godina, uveo u srpsku poeziju, i što su njegovi podražavaoci doveli do manira. Takođe on seče stih gde je najprirodnija vezanost: »što me / ščepa«, »po kojima smo se / igrali«, »ko / ruka«.

stvari u stvar, i lice u lice, na putu ka stvaranju jednoga novog *jedinjenja* koje nema vid nove slike već novog unutrašnjeg kvaliteta što se dobija ovim stapanjem, kvaliteta koji ne postoji u samim stvarima, tamo gde je izvesnost njihovog identiteta. *»Kasno gorka smešna reko«* ili *»zlata, bakra pepela paperja«* jeste taj novi, nevizuelni, skroz unutrašnji kvalitet koji se odlikuje izvesnom nadstvarnom, a tamnom, svetlošću koja, ipak, često ima gustinu mleka i omogućava (iako ne uvek) gustinu fraze, obdarenu unutrašnjim sjajem što *spaljuje pejzaž* stiha, onemogućavajući da on bude preveden na druge reči, jedan apsolutno unutrašnji pejzaž u koji se utapaju sve pojavnosti i iz kojeg se rađa sadržajem bogato, jer nesvodljivo a ipak maksimalno precizno značenje ključnih stihova, koji imaju značaj neke duboko skrivene (gotovo kabalistički tamne) poruke, kao što je stih

Visoravan gde gore samo zvezde

(u pesmi *Da imenuješ senke zvezda,*[55] u kojoj će se razviti do stihova: »Da zvezde sa visoravni gore i / U živom pesku smrti«), ili kao što je završna rečenica proznog teksta *Bitka oko zida: »Proplanak i um«* koja ima snagu i, u osnovi svojoj, *prirodu* stiha. (Mnoge pesme Matićeve, možda i najznačajnije, kao da su prosvetljivanje ove rečenice, završne, do koje je on, kao do neke *visoravni* takođe, *stigao* svojom mišlju, možda najbitnijom upravo u ovom tekstu.) Ovi, osnovni, stihovi, u koje uviru svi drugi stihovi (sa poništenim »i« ili »nepravilnim« sečenjem stiha, *ranjenim* ili invalidiziranim vezama u odnosnim rečima), nekakvim *podzemnim* uviranjem, uvek su *moćno pripremljeni* i objavljeni upravo u savršeno odgovarajući čas. Tu se veza »i« odjednom uspostavlja sa sintaksičkom lakoćom, ali *samo zato što ne vezuje iskustveno poznate kvalitete,* već što, posle svih osporavanja svih mogućnih veza ovakvih (iskustvenih) kvaliteta, otkriva vezu nad-iskustvenih kvaliteta; ta veza »i«, u: »Visoravan i zvezde« kao da vraća u svet vidljivosti, i sintakse, iz vansintaksičke nevidljivosti, u jasnost odnosâ i njihovog poretka, ali ona se izgovara prvi put slobodno, — niti prećutkuje niti seče, kida ili lomi, — zato što uspostavlja (kao i »Proplanak i um«) pejzaž nad-iskustvenog, nadpojamnog, kao pejzaž nekakve

[55] *Bagdala;* prvi put u časopisu *Mladost,* 1952, VIII, 1 (datirano: *1949—50).*

same bitnosti duha, ili neke *idealnosti,* kao *slika neke ideje* na sliku inače nesvodljive i u otporu njoj. Slika »stvarnog« (sveta) upućena je sudbini slike duha van slike; ona je u sukobu sa njom, ona i jeste i nije slika, ostajući negde između duha i sveta, nevidljivog i vidljivog, onako kako ovaj duh i jeste i nije, i kako je Matićevo Ja između Ja i Ti, između pamćenja i zaborava, onako kako ovde svet i jeste i nije, i kako tu duh, takođe, i jeste i nije (ima uvek neka *izmaglica* na Matićevom tekstu; sam taj tekst kao da je od ove izmaglice). Ali ona obuhvata, u tome svom Da-Ne stanju, u tom *treperenju,* izvanredno mnogo, i svojom unutrašnjom svedenošću, svojom esencijalnošću, — a pre svega utiskom *čistote,* nečega *bitnog* što otud proiziłazi, — ona je pripremljena čitavom pesmom, čitavim nadahnućem Matićevim, onako kako je njegova munjevita misao, koja deluje gotovo zaprepašćujućom iznenadnošću, i kao savršeno neočekivana, u stvari *podzemno* pripremana, podzemljem rasejavanja u svakodnevnim tričarijama, da bi buknula apsolutnom čistotom plamena, kao neka formula čije značenje se ovako ne daje punom tumačenju, ali se (upravo zato) daje instinktivnom sloju duha, ta *misao preobražena u instinkt,* i u kojoj ima nečega od neopozivosti *udarca tišine,* one *tačke u kojoj se sreću Um i Noć,* iskustveno i van-iskustveno, konačno i beskonačno, izrecivo i neizrecivo, prepoznajući se jedno u drugom, kao u tamnim ogledalima izgrebanim patnjom ali i ozarenim svetlošću ovoga susreta. To nije nedosežna van-iskustvenost, kao samo ništavilo, ili onostranost, izvan života, i umu nedokučiva, već *van-iskustvenost u samom iskustvu,* kao ćutanje u govoru, van-razumsko u razumu, idealna svetlost u tričarijama, blatu i prašini dana, kao neka večnost, u najvišoj svojoj čistoti, koja se prepoznaje u prolaznom trenutku, jedno veliko povezivanje svega nepovezanog, kao neko apsolutno »i«, uvek, koje se rađa upravo iz nemoći uspostavljanja ma kakvog, pa makar i najslabijeg, iskustvenog »i«. Duh je ovaj u tim munjevito-lucidnim obasjanjima, u toj idealnosti nađenoj iz rasejavanja iskustva, i prokletstvom nemoći za odolevanje njoj. To su velike ozarenosti, čudesna plamsanja oko »ranjene«, oko »smešne glave« ovog pesnika,[56] glave koju nosi talas njegove nemoći, jedna moć koju on kao da je našao upravo na dnu najdublje svoje slabosti i nemoći, taj duh istina u konstruisanju i

[56] »Nad ovom pesmom moja pognuta glava, moja ranjena moja smešna glava« *(Mutan lov u bistroj vodi).*

rušenju, duh bez Istine i zato duh ove Noći Istine, njene neizrecive apsolutnosti koja prodire u sve.

Visoravan gde gore samo zvezde, to je *Proplanak i um,* taj izraz (na prvi pogled tako »prost«, tako »jednostavan«), vezan ovim »i« što vezuje iskustveno i nesamerljivo kao van-iskustveno što se oslobađa iz iskustvenog, čuvajući ga prividno, i bacajući duh između iskustvenog i van-iskustvenog, ideje o nađenosti i daljeg osećaja nenađenosti, — to na hartiji ili u ustima nekog drugog pesnika ne bi moralo, zaista, da znači više od najobičnije banalnosti; kod Matića, to je obremenjeno dubokom, neopozivom a skrivenom smislenošću (koja se ne može naći gledanjem oko u oko, već opet posredno, samo »iskosa«), neizmernim duhovnim naporom koji se tu ukristalisao, sa patnjama i bezbrigama, sa tričarijama i rešavanjima teorema, od jednog do drugog gubljenja, u tu formulu koja ima sjaj u sebe zatvorenog i tajanstvenog kristala leda: to je ishod tog napora bez ishoda, ili te bezishodnosti kao jedinog ishoda, koji je ishod neke *tajne,* u sebe zatvorene, ali koja i nas uzima, produžavajući se kroz nas gotovo fizički, čulno, koja se otkriva nagonskom biću, prodirući u meso i krv, kao neko *razumevanje s onu stranu razumevanja,* u magnovenom obasjanju, u tom susretu sa njom kao sa samim sobom, kao u pronalaženju, u nama, nečega apsolutnog što je u tom »i« koje vezuje *Proplanak i um.*[57] To je jedna zatvorena ili *slepa formula apsolutnog* čije veze su nam razumski nedokučne, ali koje se daju ovom razumevanju nagona, tako da jedino ovde »i« može biti u punoj slobodi između dve imenice: ali samo zato što ono ne vezuje iskustveno, jer vezuje u iskustvu nepovezivo, i ne kazuje ni um ni proplanak već jednu goruću (a ipak kao ukočenu), nadljudsku čistotu, u samoj ljudskosti, kao osnovu svega ljudskog, i koja se kroz ljudsko, kroz reči, poglede, ideje, produžava, — ono ispražnjava više nego što ispunjava (određenjem), ili *ispunjava prazninom,* neko apsolutno »i« kao sama ova praznina, kao Noć *između* Proplanka i uma, Noć koja ih

[57] I odsad su te dve reči najzad združene u formulu *čistote aposlutnog,* kao nekog brisanog prostora u koji analitička svest ne može prodreti niti ga može, taj prostor, ničim naseliti, najzad su one u srpskom jeziku ispunjene jednom apsolutnošću kakvu, valjda, teško da znaju na kome drugom jeziku. I možda je tome najpribližnija reč koju je on našao pred čudom naknadne objave detinjstva (»kojeg možda i nije bilo«): »Trenutak svesti čistog postojanja, i ništa više. Munje ali munje nekako nežne, slatke i pitke« *(Trenut koji samo;* v. u knjizi *Na tapet dana).*

rastavlja i upravo tim rastavljanjem spaja, kao čistota visoravni gde kretanje prestaje, tu gde *Noć venčava Proplanak i um,* ćutanje i govor, čovečansko i van-čovečansko u nerazrešivi, slepi čvor. To »i« Matićevo, *brizmulo* u svega nekoliko njegovih trenutaka, koliko se valjda jedino i može izaći na tu visoravan, koliko se može zadržati i izdržati *(opstati)* na njoj, u apsolutnosti između uma i Noći, između iskustvenog i van-iskustvenog, u službi je nad-stvarnom stvarnosti, kao nad-iskustvenom samog iskustva, ili kao *suštastvenoj* stvarnosti, iznad i ispod predstava i pojmova, izvan kruga sintakse i izvan moći gledanja. To je svetlost koja se gleda zatvorenog oka, »predstava« koja se tu čita okom nagona. To je tehnika slike koja *ne predstavlja ništa,* iako ima sve sastojke i činioce slike, ovo prividno »i« koje *i jeste i nije »i«,* u ovoj apsolutnosti u kojoj mi jesmo samo tako što *i jesmo i nismo,* u toj slobodi koja je i biće i ne-biće, za tu sliku koja neizmenljivo ostaje slika bez slike, ili *pejzaž slepog pogleda,* kao nekakva *čistina bitnosti* na koju se najzad izišlo, ta uzvišena smirenost do koje se najzad stiglo, i u kojoj ima nekog mističkog i, donekle, možda čak i platonskog obasjanja, neke *idealnosti* posle svega ali i zahvaljujući svemu što tome prethodi. Sve pre toga, i reči i stihovi, i sva ona *pričanja,* često zagrcnuta i od kojih Matić ne može pobeći ali, valjda, i ne beži, odbijajući da simulira sigurnost i nađenost tamo gde ih nema, i ne želeći antologijski, vrhunski trenutak duha u svakom trenutku, jeste oticanje svakodnevno-iskustvenog (pa i pojavnog, i predstavnog) rekama, plićacima i maticama svakodnevnosti, svih tih *istinā i reči akcije,* ali zato što najdubljim, najlucidnijim svojim iskustvom, ovaj pesnik zna da bez ovog oticanja, sa gubljenjima, prazninama, sa dolinama, pa i sa mestimičnim zaludnostima koje vole da ćeretaju (šta drugo ćereta nego zaludnost?) od jedne do druge rasejanosti, nema ni ovih vrhova: to se, kroz njih, *rasejava* to iskustvo, to otiče ta svakodnevnost, ali to *otiče i samo oticanje,* uzaludnost ne-bitnog, profanog, površnog, pa i uzaludnost uzaludnosti, na putu ka nekom iznenada objavljenom, magnovenom *Proplanku i umu.*

Za Matića, ne samo što zabluda nije zabludna, jer »i ‚iskrivljena' slika jedne istine svedoči za istinu, ne za svoju iskrivljenost«,[58] i jer je ona, često, poricanje date istine, i tako u funkciji *sutrašnje* istine, možda nekakvo njeno *današnje* lice,

[58] *Viktor Igo u očima Svetozara Markovića,* u knjizi *Anina balska haljina.*

nego ni zaludni posao nije zaludan: u svemu, uvek, vrši se neumitno neko prečišćavanje. Iz uzaludnosti svih istina rodiće se ova Noć Istine kao Istina Noći, iz nerazumljivog rodiće se neko više razumevanje, ono iz čije svetlosti javiće se on stihovima magistralnim:

Slepa mahovina dlana. Lampa je u noći.
Pišeš i pišeš posle svega reči i reči koje baš sasvim
ne razumeš iz mesa svoga jetko kidaš

Ruka ti jedna ipak u bistrim potocima svetlosti
počiva druga do lakta zagnjurena u kumovoj
slami mesa

(Da imenuješ senke zvezda), iz uzaludnosti svih veza, svakog uzaludnog vezivanja (svakim mogućim, a nemogućim »i«), doći će, ovim oticanjem reke svakodnevnosti, ovim iscrpljivanjem njenim (a šta je ta svakodnevnost nego uzaludnost bezbrojnih ovakvih »i« između čoveka i čoveka, između uma i sveta?), neko ovakvo, neočekivano i apsolutno »i«, čijom snagom poneti naći ćemo se onako kao što su se našli, u njegovom duhu (u *našem* duhu), Proplanak i um, to »i« apsolutnog, i koje vezuje ovaj Proplanak i um, ispisujući ovu rečenicu apsolutne čistote i svetlosti upravo zato što tu više nema mogućnosti da se napiše stvarno »i« iskustva, ali jedino zbog toga, izgleda, što se uporno, iz dana u dan, i iz minuta u minut, pokušavalo nekako da napiše to dosledno iskustveno, to čisto, pragmatičko i pragmatističko »i«. Ako je ovaj paradoksalni pesnik[59] došao do svog Proplanka i uma (a on je, izgleda, u nekoliko trenutaka zaista *tamo bio),* do toga »i« koje će ovako vezati taj Proplanak i um, sa onu stranu svakog neposrednog iskustva (a ne samo pragmatističkog), »vezujući« tako ono van-iskustveno za jezik iskustva, i menjajući tako njegovu prirodu, našao je on to »i« apsolutnosti ili to apsolutno »i« kao apsolutnu nemogućnost apsolutno-iskustvenog »i« upravo kroz ove bezbrojne pokušaje (kojima ne možemo uvek ni biti svedoci: ostali su razvejani na hartijama, na ceduljicama koje je on, nedovršene, bacao u Noć) da jedno »i« tako doslednog, apsolutnog iskustva i napiše. Otkriva on, svojim

[59] Taj pesnik kroz koga se *raspevala* paradoksalnost.

delom, kao pesnik van-iskustvenog, kroz čije neke stihove otvorilo se *slepo oko uma Noći,* da je to van-iskustveno, ta njegova apsolutna Noć, — koja je svojim apsolutnim mrakom svetlost što prosijava kroz sve, kroz svako telo i svaki duh, — od materije iskustvenog, onako kako je njegova čista bitnost, koju će on, sledeći svoju sudbinu, neizbežno naći, kao neizrecivu, ispod svega i u svemu, ta neimenljiva apsolutna istost, takođe od tkiva, od mesa ne-bitnog, svakodnevno-efemernog, i kako je, najzad, večnost (kao nekakva osnova ili pozadina vremena, i bića u njemu) od materije samog vremena, onih trenutaka u večnom rušenju i prolaženju. *Put u ovu Noć, izgleda, vodi kroz pokušaj ostanka u večnom Danu,* kao u večnom *iskustvu,* kao što je pokušaj da se dođe do ovoga strogo-iskustvenoga »i«, s onu stranu svake transcendentalne istine, kao nekakvo »i« apsolutne čovečnosti (u aposlutno svojoj, čovečanskoj, akciji), neizbežni način, kroz bezbrojna upoznavanja nemogućnosti da se to ostvari, da se napiše ovo apsolutno »i«, ili to »i« Noći, koje *vezuje nad-iskustveno upravo zato što ne može apsolutno da veže iskustveno. Nemogućnost istine apsolutnog iskustva jeste mogućnost apsolutne istine kao istine van-iskustvenog,* mogućnost ovoga apsoluta koji počinje, van-jezički, tamo gde prestaje moć iskustva i jezika (rođenog u iskustvu, neodvojivog od njega, ali upravo zato osuđenog na ovaj neumitni, sudbinski odnos sa van-jezički-van-iskustvenim). Ispisivanje ovoga iskustvenog »i« jeste posvećivanje u njegovu ograničenost kao u ograničenost samog iskustva i njegove istine, koja tu neumitno postaje sve *prividnija,* utapajući duh u svest o svojoj prividnosti, i čoveka u misao o svojoj odsutnosti, ili u podozrenje da je svaka veza koju on može da uspostavi samo jedna prividna veza, da je svako »i« (isto kao i svako Ja koje stoji iza njega) jedna puka gramatička forma, jedna konstrukcija mogućna samo za trenutak, i izvan koje ostaje svet s onu stranu svake izrecive istine, svet koji mi ne konstruišemo.[60]

[60] Istina kao konstrukcija, koja se rađa u smrti apsolutne istine i koja tu smrt objavljuje, ne bi znala za ovu istinu van-iskustvenog, pa u tome smislu i van-razumskog, apsolutno-iracionalnog, samo kao istina boga: onoga koji bi bio apsolutni konstruktor, i u čijem »duhu« bi se apsolutna konstrukcija podudarala, bez ostatka, sa apsolutnom istinom. Jedino taj bog, čije iskustvo jeste i iskustvo sveta, ne bi znao za iskustvo van-iskustvenog, niti bi došao do ideje o svetu kao o iracionalnoj Noći. Jedino on, bog, mogao bi da bude ne samo apsolutni racionalist nego i apsolutni, dosledni pragmatičar koji se upravo okreće protiv

To je svet ove bitnosti, koja drži i omogućava konstrukcije ali koji, sâm, nije konstrukcija. Ništa tako kao pragmatizam ne posvećuje u iracionalnost sveta. Iracionalizam je neizbežna posledica do kraja sleđenog njegovog duha: ostaje nešto izvan nas, napolju, kao izvan našeg iskustva, nešto *van-iskustveno kao Noć iskustva,* van-razumsko (i, nužno, van-jezičko), što, međutim, ne samo što omogućava sve ove konstrukcije, tako beskrajno zamenljive, već što se »iskazuje« kao ova Noć kroz njih, bacajući na sve njih matićevski *ledeni pogled poruge,* one svirepo bezutešne opomene da to nije »sve«, ili da nije ono »pravo«, jer nije jedino, i *jedno,* da je mogućno i neko drugo rešenje, tu gde je svako rešenje apsolutno i gde to, zbog toga, ni jedno nije,[61] gde umire razlika između pravog i nepravog rešenja, gde *nema rešenja ali zato ima ove Noći* koja je Noć nerazlikovanja ili Noć neke *bitnosti* što je u svemu, i zato nije nigde, ni u jednome iskazu, obliku, izrazu, ta bitnost ili neka supstancijalnost kao Matićev »tajni plamen« što samo peva,[62] taj plamen nedeljivog i

racionalizma: duh mu ne bi okrznuo ni »tajni plamen« Noći, ni misao o »supstanci«, a najmanje bi u njega mogao, iz ove Noći, da se naseli bog. (Jedino bog ne bi znao za boga; jedino on bi bio savršeni ateista). Čovek, sa svojim ograničeno-ograničavajućim iskustvom nalazi ili boga, ili, ako ga nema kao ovaj pesnik, »tajni plamen« iracionalne Noći kao natpojamne i neizrecive suštine sveta.

[61] »Jedno je rešenje nemoguće, jer svako mora rešavati. Svako tu ima pravo da kaže: *da,* i da kaže: *ne.* Svako je rešenje apsolutno, pa ipak nije« *(Bitka oko zida).*

[62] V. njegovu pesmu *Samo peva tajni plamen* (u knjizi *Buđenje materije),* koja je jedna od *lirski* najizrazitijih njegovih pesama, ali možda i zbog toga što se u njoj misao o neizrecivosti, — kao o nekoj nedosežnoj bitnosti, kao o tamnosti koja gori kroz nas, dok nas ne izgori, sve, sa svim našim rečima, nadama, na našem putu ka starom groblju, ka »kosti opranoj«, — iskazuje gotovo savršenim izražajnim postupkom; u napomeni uz ovu pesmu: »Neophodno je da se vašem glasu, kod čitanja, pridruži drugi glas, koji izgovara reči u zagradi« (reči koje su *kurzivom* štampane), leži, složena, sva težnja Matićeva, i sav *nagon* ove pesme. Ona ima *dva* istovremena sloja, kao dva nivoa: jedan, *gornji,* kojim teče govor našeg lica, s njegovim nadama, strahovima i istinama, i drugi, *donji,* kojim se, ovim stihovima u zagradama i drugim glasom, kazuje sámo biće neumitnosti, neka tamna volja, koja je *odjek* na našu volju, i na reči koje mi izgovaramo, ali odjek od kojeg kao da se stvara ova neizreciva bitnost, nešto *fatalno.* To podseća, pomalo, na odnose između junaka grčke tragedije i hora, koji odjekuje, komentariše reči junaka, ali po nekoj suštinskoj drugoj logici, po logici onoga neumitno-tamnog u koje će se uliti sve naše akcije, sva naša govorenja. To je kao kada, u antičkom pejzažu, brda odjekuju od reči koje čovek izvikne u njihovu bezdan, i koje, prividno odjekujući na te reči, u stvari su jeka tog ponora, van-čovečanskog, te sudbine čija jeka je od ovoga odjekivanja

nepotrošivog *suštastvenog,* koji je toliko protivurečan pragmatičkoj misli i volji, ali koji je toj misli i volji upravo ovom protivurečnošću fatalno dat, onako kako je *duševnom iskustvu* pragmatizma, kao poricanja svakog supstancijalizma, i upravo poricanjem njegovim, taj supstancijalizam takođe neizbežno dat.

Kao što je apsolutizovanjem iskustvene istine došao do Istine kao van-iskustvenog, ovaj pesnik je došao, izgleda istim pokretom duha, i po istoj *sudbinskoj* logici, do ovoga svoga supstancijalizma. *Bitnost,* koju je iz godine u godinu sve odlučnije i sve nesumnjivije tražila, slutila i doslućivala njegova poezija, pretvarajući se vremenom (i kroz sva i svakojaka ćutanja Matićeva), u poeziju možda najdoslednijeg supstancijalizma novije srpske kulture, jeste ono što ostaje *ispod* svake naše pogodbene, uslovne istine, koja je kao konstrukcija beskrajno promenljiva i zavisna od konkretne akcije, i ispod koje svet ostaje neprestano *bitno netaknut,* kao neki *bitni svet.* To je bitnost što se svud rasprostire, ali za koju, zbog toga, nema oblika i izraza, jedna neizreciva i tamna bitnost koja, izgleda, drugačija ne može ni da bude, ovde gde istina može da bude samo konstrukcija i, čak, u svojoj uslovnosti i pogodbenosti, na izvestan način i jedna *konvencija,* kao nekakva *pogodba* između duha i sveta. Bitnost je ono što se nalazi *praksom* ovog konstruktivizma; noć bitnog, kao neizrecivog, jeste od materije našeg konstruktivizma, ona je *druga strana svesti o istinama kao konstrukcijama,* kao što je Noć Istine takođe njihova druga strana, kao ono što je izvan naše konstrukcije, i izvan našeg saznanja, neki *tamni život* koji se produžava kroz nas, koji ne možemo videti, imati (jer vidimo, imamo, samo konstrukciju i samo konvenciju), kao ona istina po kojoj su sve naše istine konstrukcije, i koja zbog toga (kao ta *Istina naših istinā),* ne može biti naša konstrukcija, ali zbog čega ne može da bude ni »viđena«, shvaćena, pošto mi (oduvek i zauvek) shvatamo samo ono što možemo sami da konstruišemo; to je taj *tajni plamen* Matićev, taman jer nevidljiv, a životodavan; nema pogleda za ovu bitnost, kao istinu »po sebi«, jer ona i nije neka takva istina, već *negativ,* ili žarište negacije svake naše uslovno-pogodbene (konvencionalne) istine, ili svakog od nas, koji smo u tim

na naše reči, i glasove, ali kao *poruga* tim rečima i glasovima, ta veličanstvenost koja, izgleda, ne može da bude za nas nikako drukčija nego ovako podrugljiva, jer je od poricanja nas, jer počinje tamo gde mi prestajemo. (Ali je od našeg mesa, ipak.)

istinama, i pomoću njih, takođe samo neke čestice ove dublje Istine. Ne postoji način za oslobođenje ove bitnosti, kao nekog još nepoznatog *sadržaja,* od naših zabluda: ne postoji način za oslobođenje Istine. Bitnost nema *svoje* lice, svoje telo, svoje ime; ona je ono *skriveno pravo* (skriveno istinito) koje ostaje uvek pod maskom i u obličju naših prividnih istina i lažnih imena, kojima se ruga bez glasa, i podsmeva bez smeha, ta uvek rugajuća i podsmešljiva bitnost koja, izgleda, »ne ume« da nam dođe drugim putevima nego ovako: putevima ruganja, pokazujući nam kako smo samo *zamenice smrti,* ili *njene* zamenice, zarobljenici sopstvene konstrukcije, koja otkriva tu bitnost jer sama nije bitna, ili zarobljenici duha konvencije i konvencionalnosti, od kojeg nam oslobođenja nema, ali pokazujući nam, istovremeno, da i nje, bitnosti, nema bez nas, kao što istog nema bez njegove varijante: ako se ona rađa iz našeg umiranja, iz našeg ništavila (tako da je ovde smrt uvek funkcija bitnosti), ona je osuđena na nas, kao *istina neistinosti naših istina,* ali upravo zato kao istina koja je od tih, naših, istina (konstrukcija i konvencija) neodvojiva.[63] Ona nema svoje lice, već samo ove maske: naša

[63] Verovanje u uslovno-pogodbeni karakter svake istine kao da posvećuje ovaj duh u konvencionalizam kao u neku neminovnost; sam supstancijalizam, uostalom, koji će se ovde javiti, neodvojiv je od ovoga osećanja konvencionalnosti, ali tako što se tu poriče mogućnost potpunog oslobođenja od konvencija. Mi se ne možemo osloboditi od konvencija, koje su negativni iskaz bitnosti. Mi možemo samo menjati konvencije, prema ritmovima sopstvenog iskustva, i zavisno od cilja kome se teži i koji »stvara«, određuje, to iskustvo. Ideal punog oslobođenja (onakav kakvog je sanjao nadrealizam) tu je gotovo nemoguć. Osuđeni na masku onako kako je bitnost osuđena na naše konstrukcije i konvencije kao na svoj protivurečni izraz, mi smo osuđeni na život u ovom međuprostoru konvencija-bitnost, između onoga što je uslovno-pogodbeno i onoga što je »pravo« (suštastveno); osećaj naše prividnosti tu je neumitan, a s njim i dalje produbljivanje osećaja sopstvene vansebnosti. Neće biti *prave* reči, niti će se ona ikada napisati; uvek ćemo ostati osuđeni na ne-prave reči, mi koji smo samo maske ove bitnosti, samo njena naličja. Otuda ovaj pesnik i ne traži »pravu« reč, i otuda psihologija njegove pesme uvek kao da sadržava moment svesti o izvesnoj ne-pravosti onoga što se govori, s težnjom da se *kroz* reči oslušne ritam onoga što reči nema, neki drugi i bitniji ritam nekoga drugog (i bitnijeg) jezika od ovoga koji je naš. Tako da tu ima uvek nekog apriornog nepoverenja prema napisanom, ali i neke slobode (neobaveznosti) prema njemu: pokret ruke koja ispisuje ove reči je slobodan, lišen svakog insistiranja; ne postoji apsolutna reč, apsolutna pesma, upravo zato jer postoji apsolutnost, koja je bez reči, bez pesme. Nešto fantomsko uvek je tu prisutno: kao da duh konvencionalnosti je i duh ovoga neizbežnog fantomizma. *Ja* ove pesme je fantomsko Ja koje govori fantomskim rečima. Ono sebe oseća nestvarnim, konvencionalnim, ali u toj

lica. Ona je uvek bitnost pod maskom. Tamo gde je maska, uvek zato kao da je neka bitnost koja čeka da bude otkrivena, da bude oslobođena od maske, uvek je neka poruga ovoj maski, ovoj zamenici koja zamenjuje nešto izvan sebe, i upućuje na tu izvan-sebnost: maska je osuđena na cepanje ili (kao u Matićevom duhu) na *topljenje,* kao da je od voska, neka istina ili neko ime kao neka maska, kao neka prividnost koja se rastače pod unutrašnjim, i crnim, zracima ove bitnosti koja se krije iza nje. Bitnost nas uverava da smo u ovom svetu kao u nekom velikom pozorištu privida i senki, u kome može podjednako da se igra sve, i tragedija i komedija, jer je sve osim nje, koja je izvan tragedije i izvan komedije, samo prividno; ona baca podrugljiv podsmeh i tragediji i komediji, ona ne dozvoljava duhu da se nađe ni u kakvoj svojoj istini, makar to bila i istina najtragičnija, ona se smeje toj tragičnosti, toj komičnosti, onako kako se smeje svim našim sadržajima, kao nekakav jedini pravi sadržaj, i svim našim istinama, uma i srca, onako kako se ruga ispovestima koje niko nije mrzeo tako kao ovaj pesnik[64] koga je upravo ista ova bitnost što se rađa iz osećaja sveopšte prividnosti (čiste konstrukcije) naučila da ostane uvek izvan svojih sopstvenih ispovesti, kao izvan svojih sadržaja, kao izvan sebe samoga.

Otuda sa dna pesme ovog pesnika gleda nas Noć, *ali Noć slepa,* i otuda je osnovna njegova senzacija uvek *senzacija prisustva:* mi nismo nešto *određeno* u nekom određenom životu (onome koji bi imao neke oblike), već jedna *prisutnost,* ona koja počinje tamo gde počinje ova bitnost ili gde prestaje izreciva, »vidljiva« istina, ta van-jezička i van-oblična prisutnost van-

konvencionalnosti ne nalazi samo patnju (kao u doba Matićevog nadrealizma), već i jemstvo izvesne nade: konvencija se ovde prihvata utoliko što se prihvata svest o konvencionalnosti svega, svest o neizrecivo-bitnom. Konvencija nam ne dozvoljava »pravu« reč, puni izraz, dajući nam slobodu da uzmemo »sve« reči s istim razlogom; ali putevi konvencije su putevi osveščivanja o nepravnosti svake naše istine, pa u tome smislu su i putevi bitnosti, koja živi u *podzemlju* tih konvencija. Ukoliko se »tajni plamen« bitnosti više rasplamsavao u Matiću, utoliko je njegovo »prihvatanje« konvencije bilo izrazitije: sposobni da promenimo konvenciju, ali ne i da se oslobodimo od nje, dakle uvek konvencionalni jer uslovno-pogodbeni, mi ne sanjamo romantičarski san nadrealizma za oslobođenjem »prave« istine, već se predajemo rekama ovih konvencija, naših trenutnih istina, naših uslovnosti da bi tek tu, tim predavanjem, *dodirnuli* ono bezuslovno, i apsolutno, što je ispod njih, i koje nikada od njih nije slobodno.

[64] On će reći: »Nisam ispovednik« *(Laža i paralaža noći),* ili: »Smešno je da pričaš mi tajne svoje; ne, neću da ih slušam, da ih čujem« *(Buđenje materije).*

-oblične bitnosti, »suštine«, koja je, u duhu, kao neko treperenje s onu stranu oblika, znaka, simbola, treperenje kao rastakanje znanja svih znakova i simbola. Nema znanja, i zato ima ovog osećaja prisustva u životu, osećaja kao neke *čiste* senzacije života, koja je »čista« jer je očišćena od svakog znanja, od svake predstave ili suda. Tu se ne može ništa videti, čak ni čuti. *Bitnost i znanje se isključuju, kao što se isključuju suština i predstava.* Duh ovog konvencionalizma, koji sa sumnjom gleda na svaku svoju sliku stvarnosti, kao na jednu zamenljivu i zato prividnu sliku, jeste duh treperenja ove svetlosti, duh ovog nađenog osećaja prisustva ili nenađene izvesnosti, duh u kome je svaki ishod, svaka izvesnost uvek u nekom iščezavanju, na zamućenim vidicima koji se iskre, spaljujući vid, spaljujući moć gledanja, kao vidik mora u letnje podne, u avgustovskoj bleštećoj svetlosti koja je kao neka *modrina* što nas istovremeno omogućava dok nas onemogućava, što nas istim pokretom donosi i odnosi, modrina mora Matićevog:

More: modrina i pena, odneće nas.
More: gorke trave i tišina, doneće nas

(Glava puna krvi i rana), ta bitnost od čijeg smo mesa, kao neke varijante njene, mi koji smo uvek, od slučaja do slučaja, samo ono »drugo« ali kojim se kazuje to nesaznajno, nedokučno »isto«, ono koje izrasta iz svesti o našoj nemogućnosti saznanja kao nemogućnosti našeg identiteta, iz svesti da smo, uvek, samo na jednoj jedinoj obali, na onoj *»jalovoj ivici saznanja«* koju objavljuje pesma *More,*[65] u času kad duhu ne ostaje ništa drugo nego da se pita, podsmešljiv prema svojim istinama, prema *smislu* uopšte:

šta su htele smešne gajde smisla,

i kad on, lišen ovako smisla, pronalazi samo to more, koje kao nekakav *slepi nedogled,* kao »sjaj u sjaju«, kao nekakav apsolutni san prelazi preko svega, »preko svih naših pravdi i nepravdi«, i oslobađavajući od daljeg lomljenja između pravde i nepravde, smisla i besmisla, istine i zablude, dajući nam *zreli*

[65] Objavljena prvi put u časopisu *Mladost,* juli—avgust 1951, VII, 7—8.

mir leta tako što nam oduzima i pravdu i nepravdu, i smisao i besmisao, pozivajući nas (našim rečima, ali iza kojih je njegova volja) da podelimo sa njime njegovu suštinu: onaj san bez snova, bez slike, bez jezika, i u kome se ni jedan talas ne razlikuje od drugog talasa.[66]

To je mir, to je pomirenost do koje se stiže kao do same ove bitnosti, ali bitnosti koja sve naše otkriva nebitnim, lažnim, suvišnim, i vrednim ovde jedino zbog toga što se iz te lažnosti i suvišnosti rađa ova njena istina i neumitnost; mir potpune opustošenosti, zrelost paradoksalna jer zrelost ove opustošenosti smisla, poraženosti bića metafizičke pobune, ali i bića gramati-

[66] Tu gde nema saznanja jer ima samo onoga što je »isto«, te suštine koja probija kroz sve razlike, poričući ih, i produbljujući, do kraja, nemogućnosti poređenja, nema jezika i zato ima samo sna. Ruka svesti se pruža ka stvarima, da bi ih uporedila, ali ona približava nemogućno, približavajući snu. Tu nema sudara stvari, jer stvari gube svoje individualne, oštro označene osobine. Prividnost poređenja je san, jedna pometenost koja se, međutim, otkriva u apsolutnoj blagosti. Stvari tonu u apsolutnost, koja se »poredi« sama sa sobom, jer je s onu stranu poređenja. Apsolutnost je zato i ovde ponovo Matićeva »sanjiva voda«, a ritmovi onoga uzaludnog poređenja, čije najsvirepije vrtloge iskusio je ovaj pesnik, u znaku uzaludnog (jalovog) »kao«, preobražavaju se ovde u smirujuće ritmove uspavanke. Utapanje stvari (bića, ideja, istina) jednih u druge, sa pamćenjem ove nemoći za poređenje, jeste utapanje individualnosti u neizrecivi prostor istovetnosti, ili svesti (koja je svest o individualnosti), u van-svest ili, najzad, jezičkog izraza u muziku, koja je muzika ovog blagog iščezavanja, u smirenosti, u svojevrsnom blaženstvu agonije bez krika. Ovaj ritam i ovu *mentalnu tehniku uspavanke za svest* (za inteligenciju), kada se otkriće »smešnih gajdi smisla« objavljuje neumitno, i istovremeno, kao ovaj poziv na san:

Spavaj
šta su htele smešne gajde smisla
šta ruke na nepoznatom poslu
— — —
Bolje spavaj,

(i kada, zaista, duhu kao da ostaje još jedino mudrost *Mlade Parke* Pola Valerija, mudrost sna protiv mudrosti, poziv na odsustvo: »Dors, ma sagesse, dors, Forme-toi cette absence; / Retourne dans le germe et le sombre innocence, / Abandonne-toi vive aux serpents, aux trésors . . . / Dors toujours! Descends, dors toujours! Descends, dors, dors!«), taj ritam i tu tehniku otkrio je, prvi u srpskoj kulturi, Marko Ristić, pesmom *Uspavanka kao poređiti* (datiranom *5. jula 1927*, a štampanom u *Srpskom književnom glasniku* od 16. januara 1928, XXIII, 2, zatim u knjizi *Bez mere*, Beograd, 1928). Stvarnost nemogućnog »kao« otkriva se, u ovoj pesmi, kao stvarnost zabludela u nestvarnost ili u san: ritmovi uspavanke teku od jednog do drugog ovog nemogućnog »kao«, sa refrenom »spavaj«.

ke, sistema, čak jezika, ta tamna zrelost tamne Istine, taj zaslepljujući sjaj koji će u istoj pesmi *More* da se učini kao sjaj apsolutnog podneva, u kome više nema otpora, nema traganja, i zato ima ovog prepuštanja (sa oslepljenim okom bivšeg smisla, i bivše pravde) tom sjaju, tom »nedogledu«, ali taj sjaj je sjaj nedogleda, nesmisla ili nadsmisla, sjaj Noći. To i jeste jedan veliki sjaj večnog podneva jer je sjaj ove Noći smisla (oka, sluha, uma), te *čistote* koja blešti, tog izmirenja sa svime, tog predavanja uvek istom talasu uvek istog mora. Na obali mora, na jalovoj obali saznanja, svest se upravlja napuštanju sebe, upravljena miru van-svesnog, ali upravo otkrićem sopstvene jalovosti kao otkrićem ove obale: smisao o jalovosti saznanja izvodi na ovu obalu, pred ovaj nepregled mora kao pred nepregled apsolutnog koje nadilazi svaku misao i koje tek ruka što izvodi na ovu jalovu obalu saznanja može da otkrije, u njegovoj apsolutnoj nesaznajnosti i nesaznajnoj apsolutnosti što oslepljuje svaki pogled razuma: blešteća svetlost mora jeste oslepljujuća svetlost »nedogleda« ili apsolutnog, objavljena svesti varijante u vrhunskom njenom trenutku: svest ove pesme je *svest varijante* koja je zatekla sebe u samom srcu svog udesa, kao jalovu varijantu nečega uvek istog, tog mora kao apsolutne istine u koju padaju sve naše istine, sva naša (jalova) neimarstva, i čiji sjaj je od noći ove njene jalovosti. Pesma *More* nije nađena ni na kakvom sprudu (sve i ako bi tamo mogla biti napisana), već tamo gde ova svest varijante doľazi do najvišega samosaznanja, do otkrića sebe kao varijante među varijantama te neizrecive istosti koja kao da »prelazi« preko svega, i kroz sve, to more kao suštinska istina varijante, kao duša »nestvarne odsutnosti«:

O ružo slatkog užasa, o ružo nestvarne odsutnosti,

kao ljubav bez imena, misao nedomišljena (ali i nedomisliva), apsolutnost u kojoj se svaka misao gubi (ne samo misao razuma nego i misao bola): misao, ta iluzija nečega stvarnog, iluzija određenja i nađenosti. To je more apsolutnog, talas u talasu, talas: nešto uvek isto, i za šta »reči nema«:

Ne, tu reči nema
samo neumornog, nemarnog, ravnodušnog, nečeg što nema
mere ni broja, nečeg što kad bi znalo da kaže reklo bi:
još i još i opet,
nečeg što je samo prisustvo

(Talas). To je more kao beskraj s onu stranu saznanja, ili saznanje van-saznajnog beskraja, s onu stranu suda, bez suda, more koje razbija Matićevu misao u fragmente, izmešane s fragmentima tuđe misli,[67] koji ostali su od njene celine kao neke krhotine što ostaju posle brodoloma i koje ovaj talas, pomalo podrugljivo, izbacio je tu, na ovu obalu *gde misli jedino van-mislena jalovost,* jedna tupost usred obilja što sve premaša, svaku misao i svaki oblik, obilja neprolaznog leta, u žarkosti njegovoj, koje sjaj ovaj, beskraja, čini još sjajnijim, gotovo mu daje stvarnost fizičke, čulne egzistencije, prodirući u telo, postajući strašna, omamljujuća telesna hrana, ali kada je odsutnost »ruža slatkog užasa«, jer se otkriva u ovoj svetlosti što nas čisti od svih naših istina i sudova, na samoj granici negovora, ta *čista bitnost* kao stvarnost koja je, došavši do svoje apsolutnosti, do samoga svog korena, postala svetlost, ona kao naše spaljivanje, ali za ovaj *čisti život* (»kristali kičme su bistri tek kad su plameni vali«),[68] za taj život čiji sjaj je od plamena kojim su obuhvaćene sve naše istine, sudovi i ispovesti, svako naše Ja, i kome se sve vraća kao nekoj uspokojavajućoj bitnosti, kao svojoj »osnovi od suvog zlata«:

[67] Koja, *tuđa* misao, i ne postoji, tu gde »čovek je sâm u svom životu, sâm u svojoj smrti, ali ne sam u svojoj misli« *(Uzgred budi rečeno,* sa Markom Ristićem, u almanahu *Nemoguće),* i gde nema konačnog identiteta, ni konačnog razlikovanja između ovoga Ja i onoga tamo Ti, gde smo samo slučajevi ove »lude nam istovetnosti«. U knjizi *Bagdala,* koja nije zbirka najbitnijih Matićevih pesama (takva zbirka je *Buđenje materije)* ali koja jeste najdosledniji iskaz njegovog duha, citati »tuđe« misli (Malarmea, Getea, Marksa, Poa, Hegela, Novalisa), razbijeni u odlomke, pomešani su sa citatima Matićeve, takođe razbijene, misli, čineći s njom jedno neporečno i izvorno jedinstvo, potpuno kao što Matićevo Ja, prepoznajući se u drugome Ti, sa njime čini isto takvo jedinstvo. Samom tehnikom »kolaža«, kojom je izgrađena ova jedinstvena knjiga čija zakonitost ima privid dar-mara, i čija dubina iskazuje se prividom neke sveske »svaštare«, gotovo đačke sveske u kojoj se beleži, na preskok, i bez vidljive težnje ka redu, nered misli kao izraz tajnog, skrivenog reda njene najbitnije stvarnosti, — tom tehnikom Matić kao da hoće da nam pokaže: da smo i mi, uvek, neki takvi »kolaži«, da je svako Ja uvek neki takav »kolaž«. (Ujedno, zbog toga i nema većeg majstora citiranja u čitavoj srpskoj kulturi od Matića: njegova misao ne staje, ne zaustavlja se na granici citata, čak i jezik njen ne menja tu tempo, suočen s jezikom citata, već se produžava, istim ritmom, kroz njega, tako da se citat, u Matićevoj esejistici, i ne oseća kao citat, kao nešto »tuđe« što dolazi spolja da potvrdi njegovu misao.)

[68] *Slomi sve reči; Buđenje materije.*

Osnova je od suvog zlata
hoću da kažem od čistog
od bitnog zlata
— — —
OSNOVA SE TA NIKAD NE MENJA
JEDINA JE I NEPOMIČNA POZADINA I BEZ DNA

(Ritual za prostor i vreme).[69] Duh koji je odbijao pitanje o »suštini«, tvrdeći da iza njegovih rečenica ne stoji neko Ja koje bi ih pisalo, već da su to odnosi između reči (i rečenica) koji stvaraju tu suštinu, tako da se trenutak te suštine, njenoga rađanja, podudara sa trenutkom rađanja ovih rečenica; taj duh koji je odbijao apriorizam u bilo kome njegovom obliku, pa čak i

[69] *Knjiga rituala.* — To je preobraženje stvarnosti u svetlost, kada »svetlost je sama stvarnost«, kao u njegovom doživljaju svetlosti Atike *(Ali svetlost Atike,* u knjizi *Na tapet dana),* koji je, ipak, doživljaj ove apsolutne svetlosti ili svetlosti apsolutnog, jer »ona, ova svetlost, iznad je života i smrti . . . Smrt ne postoji. Ona je samo kraj. Postoji samo prolaznost i večnost oblika«. To je svetlost koja će se roditi iscrpljivanjem svega ličnog, svakog oblika, ideje i svake istine, u najvišim trenucima tog iscrpljenja kao oslobođenja stvarnosti od sebe same, kao ovoga njenog preobražaja u svetlost, o čemu je on pokušao, i izvan stiha, da ostavi neko svedočenje: »Sećam se, da, znam, tu svetlost, prvi put sam je jasno naslutio jednoga dana meseca jula 1914, na stanici u Lajkovcu, gde smo čekali voz, bežeći sa severa na jug. Rat je imao da počne za koji dan, austrougarske vojske kao avet lebdele su nad Drinom, Savom i Dunavom. Mobilisani, begunci, žene, deca. Vreo julski dan, bujna nepomična polja, svetlost kao plamsaj, i, polegla, preko svega. Na pustoj stanici, s koje samo u jednom pravcu jure dve usijane pruge kroz žutozeleno polje, ja osećam kako se odjednom odvajam, do bola jasan i određen, kao otcepljen od neke mutne matice, sam do beskraja, i prvi put u sebi nedvosmisleno kažem ‚ja'. I osećam da će tako biti do kraja, zemlja, ja i sunce, u toj svetlosti urezani, s jednom stanicom uvek iza sebe i jednom uvek preda mnom, i da će sva tama sudbine što me čeka pred tom svetlošću leći ipak kao umorno pašče« (u istom tekstu). Tu njegovu svetlost naslutio je Vinaver, i to pre nego što je *njena* lirika i napisana, kao neku neminovnost, i to iz tek jedva datih obećanja, još krajem 1925 (u članku *Ptići ždralovići, Vreme,* 6, 7. 8. januar 1926, god. VI, br. 1456; v. u njegovoj knjizi *Ćardak ni na nebu ni na zemlji,* Beograd, 1938). To jedinstveno predviđanje, za koje nema poređenja u srpskoj književnosti, može da se bezmalo uzme i kao *opis* lirike koju će Matić napisati tek posle 1950, — u prvom redu kao opis pesme *More.* — punih dvadeset i pet godina kasnije: »Bezgrešno vazdušje preliva se od sjaja. Trag od prolaska misli nije u otporu materije, u znaku oblika, već je u talasanju svetlosti. Bez oblika, (. . .) on se nije izgubio sve dok je obasjan. Ali izgubiće se i on. A onde gde je svetlost najmisaonije suptilna, tu je obelodanjeno da je prošlo nešto lirsko. Materija se izgubila i prešla u tihu i čednu svetlost. Ali, polako obuhvativši prostore, svetlost je postala sebi jednaka i prestala je da označava jedno bivanje«.

ako se javi u obliku ovakvoga Ja, koje bi *kao* imalo da postoji *pre pesme,* ovde je nedvosmisleno u sferi najčistijeg supstancijalizma. Postoji *osnova,* kao sama ova bitnost, koja je jedina i nepomična, i koja se nikada ne menja, jer je naš svet svet promene i zamenljivosti, svet pokreta. Svest o promenama, o pokretu od jedne do druge promene, javlja se ovde, protivurečno, kao »negativna« svest (ili izvrnuta slika, u toj svesti) o ovoj nepromenljivosti, o onome što se »nikad ne menja«, kao ova osnova od »bitnog zlata«. Ovde smo u vlasti »idealnog bića«, koje je Matić naslutio znatno pre ovih stihova o osnovi od »bitnog zlata«, o toj jedinoj i nepomičnoj pozadini »bez dna«, ali kome ga je uputilo upravo njegovo posvećivanje u promenljivost i pokretnost svega što se nezadrživo menja. To »idealno biće« nema svoje lice, svoj slobodni sadržaj (kao sama bitnost): ono je suština ovih promena, nepromenljivost samog menjanja, zakon toga menjanja, osnova po kojoj se ono vrši. Ono je idealno svojom neopozivošću i nepromenljivošću, kao jedna *ideja* čiji smo mi refleksi, ali koju i stvaramo stvaranjem ne-bitnosti, i ono je idealno upravo *ravnodušnošću* od koje je neodvojivo i za koju zna samo čista *zakonitost* po kojoj se vrše naše promene, naši pokreti (i svi naši sadržaji u njima), savršeno slobodna *od sadržaja* tih promena, tih pokreta, jedna zakonitost što se objavljuje kroz nas kao neka zakonitost u kretanju, upravo onakva kakvu je ovaj pesnik video u sopstvenim rečenicama, otkrivajući ih ne toliko kao »svoje« već kao rečenice ove zakonitosti, tvrdeći (sa lucidnošću samosaznanja koju jedva da zna bilo koji drugi pesnik njegovoga doba), kako »te rečenice su kao stene u moru, u plićacima, tačnije rečeno, mojih subjektivnih neprekidnih pletenja i tkanja rečima. One imaju karakter neke mirne, nepobitne ravnodušnosti, ali bez opoziva. Karakter neke zakonitosti. Neke zakonitosti u kretanju. Kao da neko *idealno biće* nastaje iza njih, ali negde u međuprostoru između bića i stvari«.[70] To idealno biće njegova poezija nije prestajala da traži, tako da bi ta poezija (bar u najvišim svojim trenucima) bila svojevrsno osluškivanje ovog idealnog bića, i to osluškivanjem kretanja rečenice, kao kretanja između reči, kao osluškivanjem te zakonitosti u kretanju, zakonitosti koja je savršeno ravnodušna, slepa i gluva prema svakom izrazu naše volje, našega sadržaja koji se, kroz te odnose, ostvaruje prevashodno

[70] *Laža i paralaža noći*

kao funkcija tih odnosa, ili kao funkcija tog »idealnog« bića (te same zakonitosti u kretanju) što se tu stvara. To je Istina (u ovoj zakonitosti) svake istine kao konstrukcije, ona koja toj istini ne prethodi kao neki sadržaj već kao ovaj zakon, samim tim što se odnosi u stvaranju te istine kao konstrukcije vrše samo po tome zakonu, i što te istine, ostvarujući se, u stvari ostvaruju ovaj zakon, kao ono nešto što, van-čovečansko (čisto zakonito) u nama samima (u čovečanskom), kao neopoziva ravnodušnost ili ravnodušna neopozivost, ostaje uvek isto u svetu u kome je sve uslovno-pogodbeno i zamenljivo. To je *nepromenljivost sveopšte promenljivosti,* vrhunska neumitnost, tako da pesma nije samo iskazivanje nekog sadržaja već je i osluškivanje tog iskazivanja, ili zakona po kome se ono vrši. To je uvek slušanje isto koliko i pisanje, ili pisanje kao slušanje, i uvek preko onoga što se kazuje, tako da ona nije toliko *naš* izraz, koliko je i izraz ovoga »idealnog bića«, ili je naš izraz samo utoliko ukoliko smo mi izraz (slučajevi) ovoga idealnog bića: večito drugačije prosijavanje te iste, i nepromenljive, »osnove od bitnog zlata«.

Otuda je *dvostrukost* bića Matićeve pesme, koja se javlja kao protivurečnost njene materije (ili materije njene volje), ali protivurečnost koja nju i čini, tako da je stvaranje te pesme upravo život ove protivurečnosti: to je pesma slobode utoliko što njene reči kao da *traže* sebe, stupajući u međusobne odnose koji nisu nikakvim »sadržajem« apriorno dati, ali je i istovremeno i pesma neminovne zakonitosti po kojoj se ovi odnosi vrše. I za nju se može reći, kao za bilo koju reč, ili *liniju,* da ona kao »pomisao« ne sadržava ništa, »ali prešla u pokret, ušla u odnose, u preplete, u prekrete, može da vodi do nedostižnih crteža, do nesnevanih otkrića. Sva njena stvarnost leži u toj fatalnosti, u neizbežnosti koju nosi, a ne u lepoti, a ne u istinitosti ili u laži«.[71] Lepota je u toj fatalnosti, u tome otkriću neizbežnosti po kojoj se traže, dodiruju i seku, i ponovo rastavljaju reči rečenice (onako kako se traže, dodiruju i seku bića u nezavršivim njihovim odnosima). To je lepota ovoga »idealnog bića« što se tu jedino ispoveda. Uvek u pesmi ovoga pesnika ima tog susreta slobode i neminovnosti, uvek preplitanja jedne *lakoće,* odozgo, u tekstu pesme, i jedne »teške« neumitnosti, kao unutrašnje zakonitosti ili bića ovog »idealnog bića«, te osnove što je iza svega, i koja, neizreciva, ostaje jemstvo izricanja, ono što se ne

[71] *Mapa sveta, Putevi,* oktobar 1923, br. 1; v. u knjizi *Bagdala.*

kazuje neposredno, datim rečima, već što se kazuje *između* njih, i zahvaljujući njima čija ne-pravost gradi njegovu pravu bitnost kao nešto što se ne da izreći, i što *zrači,* u slobodi zakonitosti, u tome van-čovečanski ravnodušnom, kao svojevrsna »formalna logika« stihova, i njihovih sadržaja (naših sadržaja), kao neko »nedremljivo oko« sveta koje nas »gleda« ali koje mi ne možemo videti, mi koji vidimo samo ono što konstruišemo ali ne i tu Istinu naših istina kao konstrukcija, ne i tu bitnost nevidljivu, neizrecivu i zato »idealnu«.

Neumitnost ove zakonitosti u kretanju je ravnodušnost te bitnosti prema našim sadržajima, ravnodušnost zakonitosti ovih odnosa prema sadržaju i značenju njihovom i, *iza* ove zakonitosti, ravnodušnost Zakona kao same Istine naših istina kao konstrukcija prema samom njihovom sadržaju, ta *gluva i slepa bitnost,* i to gluvo i slepo »idealno biće« koje se objavljuje istovremeno sa našim sadržajima, istinama, rečima, osećajnim reakcijama na te istine, na te reči, tako da Matićeva pesma ume, u najbitnijim svojim trenucima, da bude ova istovremenost (ili dvostrukost) samoga ravnodušnog duha kretanja i njegovog čovečanskog sadržaja, ova istovremenost ravnodušne (vanljudske) zakonitosti i ljudske osećajnosti, čudesno i istovremeno napredovanje ravnodušnosti (ispod teksta, između reči) i osećajnosti koja, na trenutke, ume da stigne i do samoga ruba mekote i bolećivosti, jedne lelujavosti i jedne unutrašnje čvrstine, možda kao čvrstine te volje koja nas, kao ovaj zakon, i čini tako lelujavim kako jesmo i kakav jeste Matić. Nešto svirepo i nešto vanredno nežno svetluca *u oku ove pesme* čiji izraz, prožet svešću o ovom »idealnom biću«, i samim njegovim kretanjem, kao da hoće da kaže, posle svega (i možda od jednog do drugog pokušaja otimanja, ali uzaludnog, od njega), bitnost tog kretanja, tih rečenica »kao u plićacima« tog »idealnog bića« koje, kao čista van-izražajnost u izrazu, neodvojiva od tog izraza onako kako je Istina neodvojiva od naših istina kao konstrukcija, zahteva izraz i izražavanje poričući ih, ništa manje nego što nepromenljiva naša »osnova« zahteva naše promene i našu promenljivost. Zbog toga se ovde od izraza ne očekuje da on nešto *kaže,* da *iscrpi* neku sadržinu, da je artikuliše u oblik neke stvari: od njega se očekuje da iscrpljuje samog sebe, pravcem ka ovoj neiscrpljivoj bitnosti. Za Matića, *izraz je iscrpljivanje izraza,* njegovo *oticanje* ili, čak, i trošenje, a pesma je, u najvišim svojim trenucima, objava ove osnove od bitnog zlata kao onoga što se jedino kroz ovakvo iscrpljivanje izraza može da objavi.

Pesma je zato zaista kao one »stare slike« (koje ovaj pesnik pominje, takođe, u pesmi *Ritual za prostor i vreme),* jer je tu bitna ova osnova bitnosti što se, kao neizrecivost, kao *tajni plamen,* rađa iz svega. Ona je uvek kao

ponekad na starim slikama
samo ovde bitnije neizostavnije
i bez sna,

ona je tamni sjaj, tajni i tamni plamen kao *podloga* svega na slici naslikanog, tako da je slikanje, »u prvom planu«, samo u funkciji slikanje ove podloge, ali i tako da ovo i nije slikanje slike već *njeno preslikavanje* u nama, kao onoga što nam, kao ova bitnost, ova osnova, i prethodi i sledi, ili kao onaj uvek isti *talas* koji nas donosi i odnosi. To je podloga koja gori i kao da spaljuje reči i slike dok, međutim, upravo te reči, te slike, sagorevajući (iscrpljujući se, kao konstrukcije, *kroz svest* o svojoj relativnosti konstrukcija, ka našoj svesti o relativnosti nas samih), stvaraju tu osnovu, taj plamen neumitnosti koji gori ispod svega, ono što od svega ostaje, kao neka čistota koja će se tu osloboditi, za časove u kojima će ovaj pesnik moći da objavi:

Granica više nema između čela i svetog grma,[72]

možda i kao onaj sjajni, crni talog kome je on oduvek bio najverniji. Kao što nije hteo reč nego *talog reči,*[73] tako on u krajnjoj svojoj volji nije hteo istine (ako su one konstrukcije), nego samo njihov talog, ono što ostaje od njih, i što je kao nekakva suština svega, — ona u njegovom natpojamnom »i« što vezuje Proplanak i um, — nekakav »čisti život« do koga se došlo traženjem (konstruisanjem) svih istina, kao do same ove neizrecive bitnosti. Vera u tu neizrecivu bitnost jeste vera koja svaki stav (misao, reč, pogled, sliku) čini mogućnim jer on ostaje uvek na isti način *nemogućan:* samo puka *varijanta* ove bitnosti.

Zakon varijante zbog toga je, u ovome duhu i njegovoj pesmi, vrhovni zakon. Tu gde se, iz iskustva svega ličnog kao apsolutno problematičnog, zamenljivog, uvek mogućnog na dru-

[72] *Leto 1930,* u knjizi *Laža i paralaža noći.*

[73] »Možda se kod pisanja i ne radi toliko o ‚ogledanju' sveta i srca, koliko o *talogu* u rečima. O talogu reči, možda?« *(Dve napomene,* pisano 1942; u knjizi *Bagdala).*

gačiji način, beskrajno otvorenog i beskrajnog, može da nađe samo gorko-ironična reč, kao u pesmi *Vaga sveta*:[74] »skrpljeno parče ličnog neba«, sve je

Varijanta istog lista istog živca
istog talasa iste smrtnosti,

sve je *ponavljanje istog kroz ne-isto:*

Ponavljaš ponavljaš se ponavljam te ponavljaš me
Varijanta tek
istog lista istog živca iste zenice
Treptaj isti i vatra ista
Ali treptaj ali vatra, ipak neponovljiva.[75]

Zakon varijante je osnovni zakon i duha i jezika, u kome sve je, u svakom času, apsolutno a ipak nije apsolutno, gde »mi smo uvek na početku: uvek je vreme sadašnje«, tako da se uvek može ponoviti rečenica ovog pesnika iz 1931: »Svršeno je. Ali to je tek početak«,[76] tako da nema početka i nema završetka, ali tako da i sámo kretanje, koje se ovde više od svega hoće, ne iskazuje se linijom napredovanja od početka ka završetku, već linijom između ovoga uvek istog i onoga što, kao ne-isto, kao odstupanje od njega, upravo jedino njega i kazuje, neprestano mu se vraćajući upravo udaljavajući se od njega. Tu nema stvarne promene, jer ima ove bitnosti koja se svakim odstupanjem (svakom promenom) iskazuje, poričući tu promenu, kao pokušaj odstupanja: tu gde je svest na poslu prepoznavanja ove uvek iste bitnosti, kroz sve odnose, gde Ja otkriva sebe u prvome Ti (otkrivajući, tako, i to Ti kao svoje Ja), svaki pokret, u samome stihu, i između stihova, jeste kao i pokret između svakog Ja i svakog Ti: pokret varijante »istog lista istog živca«, pokret ponavljanja ili jedan u suštini, u samome svom korenu, ugroženi pokret. Sudbina stiha Matićevog (njegov život) je ista kao i sudbina ma koje i ma kakve istine, ma kojega i ma kakvog Ja: stih je, takođe, ta zamenljiva istina koja je samo varijanta ove Istine svih istina, te bitnosti koja se kroz nju protivurečno

[74] *Buđenje materije*
[75] *U tuđem tkivu; Buđenje materije.*
[76] *Post scriptum (napisan 1931); Laža i paralaža noći.*

kazuje, kao ono *apsolutno drugo* u odnosu na sve rečeno, ali i kao neumitnost ovoga kretanja. Sloboda je sloboda od apriornog sadržaja ili sloboda za *apriorni model kretanja,* sloboda zakona kojim ono što je ne-isto iskazuje, odstupanjem od njega koje je neponovljivo, ono što je isto (beskrajno ponovljivo ili sama beskrajnost). To je *susret zamenljivog i nezamenljivog,* i to tako što ova svest o zamenljivom »vidi« nezamenljivost, neumitnost ili neumitnu bitnost koja se, opet, iskazuje njome: pesma je kao strujno kolo bića u udesu varijante, kruženjem isto-ne-isto, i ne-isto-isto, *u* istom, *u* ne-istom, tako da joj je, veoma često, početak u kraju i kraj u početku, tako da se ona ne može završiti ali nikada ni stvarno početi, tako da je sve *u znaku nekog neprestanog počinjanja.* Stihovi se smenjuju, promenom u međusobnim odnosima, ali ne i promenom u odnosu na neumitnost tih odnosa, na ono bitno kao isto što se podjednako iskazuje kroz sve njih, ma kako se ugao koji oni otvaraju menjao, i što se iskazuje i odnosima između reči unutar jednog stiha, tako da su sve reči stiha prožete istim jezičkim kvalitetom, i uvek s velikim ponavljanjem (kao u nekoj »uvračanosti« datim *modelom* stiha) koje se savlađuje najčešće sistemom greške, sistemom ogrešenja o rečeno, u sudbini varijante kao u nemogućnosti savršenog ponavljanja (koje bi, kada bi bilo ostvarljivo, odvelo u ćutanje apsolutnog identiteta svega, tamo gde nema varijante, izvan pesme ali valjda i izvan postojanja), ali i istovremeno kao u nemogućnosti oslobođenja one »lude nam istovetnosti« koja se produžava kroz sve i omogućava nam da samo ovakvim odstupanjem od nje, i njime izražavajući nju, jedino budemo: sasvim prividno i nesamostalno, kao njene varijante, kao one »neponovljivosti« koje nosi jedan isti talas. Ako je ovaj pesnik bio toliko obuzet talasom,[77] tako da bi se, možda, moglo reći za njega da je on *pesnik talasa,* njega je upravo ova neumitna svest o varijanti, kao o ne-istom istoga, ali ne manje i van-pojmovnog u pojmovnom, Istine u istinama kao konstrukcijama, Noći u Danu, Ja u tvome Ti, i tvome Ti u mome Ja, uputila ovome talasu, u čijoj »prirodi« je da bude

[77] Od 1927, kad je napisao rečenicu: »Talas nas nosi, ili mi nosimo talas« *(Otvoreno pismo, Savremeni pregled,* 1927, II, 8, u polemici oko poeme *Javna Ptica* Milana Dedinca; v. u knjizi *Bagdala),* do najnovijeg vremena, kada će tvrditi da »upili smo, u melodiju našeg jezika, čak i staru grčku reč *talata* — more, do te mere da smo je pretvorili u naš *talas* — val, kako ga ne bismo, to more, zaboravili i u našim brdima kraj naših nemirnih reka« *(Ali svetlost Atike).*

jedan jedini talas
kom kraja nema

(u pesmi *Talas),* talas koji je ponavljanje istog, i zato je »jedan jedini«, neiskaziv u toj istosti koja se protivi govoru (koji umire tamo gde umiru razlike, gde je apsolutnost), on kao svoja sopstvena varijanta, *uvek drugi a isti,* i kao u nekakvom pokušaju svog oslobođenja od sebe samog, od sopstvene sudbine, od te istosti, pa mu je pokret kao pokret bekstva od sebe samoga, ali bekstva uzaludnog: i drugi, menjajući se, on ponavlja sebe, on je beskrajna deklinacija i konjugacija istog talasa, ili deklinacija i konjugacija beskrajnosti kroz nas. On određuje ovde i samu prirodu rečenice, možda u prvom redu ljubav ovoga pesnika za složene glagolske oblike prošlog vremena (često u kondicionalnom ili prividno-imperativnom vidu, sa početno-uslovnim ili prividno-naredbodavnim »Da«), čiji *gramatički vid* ima u sebi nečega od talasa u prvom redu zato što u njemu ima težnje za ponavljanjem oblika. Kao što je suština talasa ponavljanje, tako je i suština ovih gramatičkih oblika ponavljanje. Kad Matić, sa strašću za njih, piše (u pesmi *Sutra):*[78]

jer šta sam to BIO HTEO
šta sam to toliko BIO nepovratno NAUMIO, đavola,

ili (u pesmi *Samo peva tajni plamen):*

DA bajka DA nedovršena DA ostaje
DA je
Ipak (BIO) život,

on je duh talasa na delu, onaj koji će ovako znati da je život njegovih rečenica »sav u odnosima, a ne u nekim suštastvenostima«: *sintaksa ovog istog koje se otkriva kroz ne-isto:* kretanje rečenice uvek ima neki svoj fokus, i gramatički. Pokret je paradoksalan: to je uvek isto vraćanje udaljavanjem, uspostavljanje istog, kao bitnog, odstupanjima od njega koja ga, međutim, opisuju, vraćajući mu se iz kruga u krug, svuda pa i u sintaksičkim i gramatičkim formama.[79] To su i ovi oblici koji se

[78] *Bagdala;* datirano: *1943. (Mladost,* 1952. VIII. 1.)

[79] »Čini mi se, sa svakom pesmom, sa svakim poglavljem, otvaram, kao na lepezi, nov prevoj koji širi vidik — sve potiče iz iste tačke — i ukoliko više

ponavljaju, tako da rečenica ovog pesnika ostavlja utisak istovremenog kretanja i nekretanja. Ovo »Da« u pesmi *Samo peva tajni plamen* zaista je kao neka podvodna stena, preko koje prelazi talas govora, da bi se ono ipak objavilo, kao izranjajući iz talasa, s vremena na vreme, u ravnomernim, ritmički ujednačenim intervalima, s jasno naglašenim izazovom monotonije koja je korenom u ovoj *istosti,* u tom ponavljanju, i čija snaga traje naporedo sa snagom lakih odstupanja (lakim ogrešenjima o ovu prividnost, lomljenjem stiha, prelaskom na neki novi oblik ove istosti). To »Da« je kao greben talasa: ako je rečenica: »Da bajka da nedovršena da ostaje« jedan tok, ovo »Da« čini, ravnomernim svojim ponavljanjem, da to bude tok talasa, u stvari jedan tok bez toka, kome zato nema kraja, koji ostaće »nedovršen« (onako kako i bajka ovde ostaće nedovršena); *isto* je u gramatičkim oblicima *bio hteo* ili *bio naumio:* postoji *greben,* između ova dva formalno ista oblika prošlog vremena (radnog glagolskog oblika i oblika trpnog glagolskog prideva), onaj koji te udvostručene oblike čini lûkom, ili lako izvijenom parabolom (bez oštrine uspona i pada), gde se prvim oblikom ide naviše, ka grebenu, a drugim naniže. To ponavljanje istih oblika (»Sad je trajnija *od* snova *od* ruke *od* dana«,[80] »Da *ništa* nije *ništa* nam bilo dano«,[81] ili: »Sam. *Ni* džina *ni* grdnog nema. / *Ni* druma *ni* pustog nema«,[82] doprinosi senzaciji večno-istog, i zato iskonskog, otkrivajući ritam talasa kao ritam večnosti, tog toka bez toka, ili ponavljanja kao prividnog kretanja što obesmišljava svaki naš pokret otkrivajući u njemu prividan, i zato lažan, pokret: neko ostajanje u mestu. (Otuda i dvostruko moralno dejstvo talasa: on je istovremeno poražavajući, obeshrabrujući, — jer otkriva prividnost kretanja, — i utešno-oslobođavajući, jer nas potapa u večnost istosti, produžavajući se kroz nas: mi zatičemo sebe kao

otvaram utoliko toj tački sve me vraća. Kao da *iskosa* gledam kako brodim. Prividno, delo se širi, ali ja ne mogu da se otmem utisku da, sa svakim novim retkom napisanim, silazim »sve dublje u gustinu«, da samo raspirujem bez prestanka jedan jedinstveni plamen, kome se bližim kroz rojeve reči, kao ka nekoj svetiljci u noći kroz rojeve noćnih leptira, koji, plamen, sve jasnije gori iza svake dalje stranice . . . Suše su, pustinja je, kad izgubim iz vida taj plamen, kad ne čujem u sebi njegov tihi romor.« (U tekstu *Pisati — bar za mene — đavolski je posao; Anina balska haljina.)*

[80] U pesmi *Zapisano oktobra ovog u restoranu kraj Dečana; Buđenje materije.*

[81] *Pisano pred zoru; Bagdala.*

[82] *Da imenuješ senke zvezda*

tu samu večnost, iščezavajući u njoj.) Ponekad, to su izvesni *slogovi* samo, koji se ponavljaju, što je dovoljno da se nasluti (ili *pričuje* unutrašnjem sluhu, onome koji osluškuje vreme i večnost), zvuk ovoga večno-istog talasa: *»Oteti ga ti niko nikad neće«*,[83] kada se, preko skraćenog oblika zamenice »ga«, povezuje isti slog »ti«, i kada se u rečima *niko nikad,* ispisanim jedna za drugom, ističe slog »ni«, pa se dobija isti utisak talasa (ali sad kraćeg, i nekako nervoznijeg, kao u grcaju). Matić voli ove oblike (kao: »Na kraju blatne staze možda *bih ti ih bio rekao«*,[84] ili kao: »A *moglo* ti je *biti dano«),*[85] koji su za savremeni sluh — bitno okrenut ekonomičnosti izraza i zato odbojnog prema glagolskim oblicima vrhunski preciznog razlikovanja vremena i trajanja radnje (sa ukidanjem aorista, a ne samo složenog davno-prošlog vremena, i to još u kondicionalnoj, usložavajućoj formi) — pomalo *neprozirno-barokni,* zamršeni, i u kojima svest ovog sluha neizbežno nalazi *grcaj,* susrećući se sa ovom složenošću koja mu je tuđa. On je pesnik koji je provocirao taj grcaj ili taj jecaj do kojeg biće dolazi u zamršenosti, pa je čak dolazio i do savršenstva ekspresije tog jecaja:

Zakleti se ipak ne možeš da jecaj
Jedan čas pa
Ne lovi ti grlo kao ptičar

(Da imenuješ senke zvezda), svesno pribegavajući, s vremena na vreme, ovakvoj zamršenosti, ali nikad ne prekoračujući granicu lirski podnošljivog: bez nje, njegov talas, kao *stvarnost varijante,* kao da ne bi bio dovoljno istinit: ponavljanje, iako je jasno u svojoj ritmičnosti, zahteva nejasnost: *nalog* jasnosti izvodi iz nepokreta u kretanje. S Matićem, usred ove sudbine varijante, mi smo između kretanja i nekretanja, kao između jasnog i nejasnog.[86] Usred Matićeve pesme, mi smo usred udesa varijante

[83] *Da imenuješ senke zvezda*

[84] *Samo peva tajni plamen*

[85] U pesmi *Buđenje materije.*

[86] Potrebno je primetiti da uvek tu, u ovim trenucima zamršaja, u prevaziđenim glagolskim oblicima čija savršena vremenska preciznost izgleda pomalo *jalova i bespredmetna* jer se ostvaruje u svetu u kome sve je inače neprecizno i u duhu za koji sve *dato* jeste mrtvo (zašto i kako stepenovati prošlost koja je, i kao trenutno svršeno, i kao prosto prošlo i kao davno-prošlo vreme, uvek jedan isti mrtav svet? Zašto i kako stepenovati mrtvost?), ustaje i

kao udesa »ponavljaš te ponavljaš me«, udesa *kruga ili poruge,* udesa neiskorenjive međusobne negacije svega, u kome mi je »nepobitna poruga« čak i ono »Ti« koje moglo je nikad da ne postoji:

Ti — nikad koji si mogao da ne postojiš
Eto si mi krta nepobitna poruga,

u jednome gorenju koje zahvatilo je sve, čak i sam pepeo: nema pepela jer ima beskrajnoga gorenja, uvek samo

Vatra našeg pepela pepeo već
za vatru koja će tek iz tebe iza tebe buknuti
Vetar si semena vetrovitog
pre vremena.

(U tuđem tkivu). To »ponavljaš me ponavljam te«, koje zahteva izokretanja stava iste stvari (s lica na naličje njeno i obratno: »vatra našeg pepela pepeo već za tu vatru«), najčešće bez interpunkcije, da ne bi došlo do veštačkog (formalno-sintaksičkog) podvajanja onoga što je ovde prožeto jedinstvenošću istoga u svakome Ja i svakom Ti, prodire u samu strukturu reči, tako da se reči ponavljaju strukturom, jednom morfološkom igrom čija pravila su strogo određena samom tom strukturom. Između *vetra* i *vatre* (u gore navedenim stihovima) ima jedna sličnost, koja kao da ne dostiže istovetnost kojoj teži (potpuno ponavlja-

jedno prevaziđeno vreme, ono *patrijarhalnog građanstva Srbije pre 1915,* koja je, izgleda, ostala za dušu ovog pesnika jedino moguća Srbija, zapamćena u ranoj mladosti. Izvesna *familijarnost* u oblicima zaboravljenim (»Ja sam *ti* gorki i smešni vidik«, — *Kud odlaze)* provejava (i kao tražeći suzu u oku: suzu kojom će da zaplače za sobom ovo nepovratno biće) kroz ove složene glagolske oblike, kroz taj jalovi pokušaj najezde davno-prošlog vremena na sadašnje vreme, ali i duha koji je oštro razlikovao stepene prošlosti, koji se precizno snalazio u vremenu, a što ovde pada u duh koji ma koliko da će u nekim trenucima da se objavi elegijski, žalopojkom za prošlim vremenom, ostao je u suštini duh protivan svakom vidu prošlosti: za njega je *prošlost takođe izvestan vid apriorizma* na delu. Ali ovaj duh, koji je sav u rečenici, više izgovorenoj nego napisanoj: »Jer šta sam to bio hteo« (u pesmi *Sutra),* bio je upućen tamnosti ili *tavnini* talasa, u kojoj je sve *neodređenost u istosti,* jer se ne zna »iz *kakvih li* dubina« sve ide, i »kakvom li / spasenju . . . / kakvom li / beznađu« sve će uteći (u pesmi *Talas),* i gde, u jedinstvenoj bitnosti, »Život nam *ma i* krnji / Nek svet svaki je, život *ma i* / Crva« (u pesmi *Buđenje materije),* sveti život, taj tamni život zaleđen u oblicima »kakvom li« i ovoga »ma i«, život u kome bio je mogućan (valjda još do 1915)

nje kao pad u ćutanje istog u istom), ali čime je težnja ka toj istovetnosti jasno naglašena, tako što je ona sama (ta istovetnost) data *mišlju*, a ne ćudljivom proizvoljnošću jezičke mašte: *pepeo* je »mesto« sretanja vetra i vatre, *pepeo sudbinski*, u koji se ulivaju vetar i vatra. Misao Matićeva, osnovna misao, o pepelu s kojim ćemo se sliti, gorenjem i vetrovima, vatrom i vetrom, ovde se, preko reči *pepeo*, iskazuje i na morfološkoj ravni, otkrićem ove fonemske sličnosti između *vatre i vetra*, ali i istovetnosti između *semena* i *vremena*. Seme (života, bića) je u razvejavanju, ono je »vetrovito«, i tako mogućno jedino svojim gubljenjem, ono kao da je pre samoga sebe, i pre vremena. To vetrovito seme kao da ne može da stigne do vremena; vetrovito, ono je *vetar vatre*, ili *vatra vetra*. To otkriće korenske sličnosti i suštinske jednozvučnosti *vatre i vetra*, preko pepela i istovetnosti *semena-vremena*, potvrđuje najbitniju Matićevu misao. Ono nije neki incident, još manje odstupanje od te misli. Bogatstvo ove metaforičnosti koja ostaje »slepa« (jer odbija svako tumačenje) jeste bogatstvo misli Matićeve, koja se produžuje i potvrđuje i morfološkom igrom, dajući toj igri *dimenziju sudbinskog*. Tu nema pune podudarnosti, već opet jedne pukotine razlikovanja *(vatre-vetra)*, ali koje nije takvo da bi »delovi« celine mogli doći do pune svoje samostalnosti: oni su *sumnjivo vezani* jedan s drugim, kao reči koje se osnovnim korenskim sličnostima drže jedna za drugu, nikada čvrstom vezom, ali nikada vezom koja, iako vanredno tanana, može da se prekine. Ona tananost Matićeva, koja uistinu daje njegovom stihu nešto od fluidnosti,

onaj *džin*, a sa njim i oblik »ni-ni« rečenice koja objavljuje njegovu smrt: *»Ni* džina *ni* grdnog nema«, ali tako što ga duhu, ipak, približava obnavljanjem ovoga starog, izgubljenog »ni-ni«. Taj oblik »ni-ni« spasao je, izronio ga sa dna srpskoga jezika ovaj nadrealist i apsolutni francuski vaspitanik, sa kojim će i to »ni-ni« i ovo »ma i« ući u srpski pisani, pesnički jezik (»li« je, pre njega, ušlo već s Nastasijevićem, ali s jasnim korenom iz Makedonije): oni koji su mu bili, biografijom svojom, neuporedivo bliži, Rakić, Dučić, Bojić, Pandurović, jezikom svoje pesme udaljili su se od njega, prećutali ga, kao što su, suštinski, prećutkivali ovu *stvarnu* Srbiju, dajući je za problematičnu Srbiju francuskog aleksandrinca ili za još problematičniju mitologiju srpske srednjovekovne slave, u građanskoj verziji kao dekadenciji seljačkog mitosa, izuzimajući se pesničkim *stavom* iz svake dnevnosti, pa i iz žive dnevnosti jezika. (Ili možda nisu napisali ovo »ni-ni« i zato jer su govorili njime, kao što ga je Matić napisao jer ne govori njime: možda nešto ovako mora da umre da bi tek na vrata svoje smrti ušlo u poeziju? Možda se i tu u poeziju ulazi samo na vrata smrti, jer »Pesnik otvara uvek samo vrata smrti / U gorućim šumama prostiru crno rublje«, kako je on to zabeležio još 1925, u pesmi *Poslednja smrt*, — v. u knjizi *Bagdala.)*

kao da dolazi od te nemogućnosti savršeno podudarnog (gde je brutalnost ili ništavilo), ali i nemogućnosti potpunog oslobođenja reči (slikâ, trenutaka) jednih od drugih: ni bića se neće, u ovome udesu varijante, osloboditi jedna od drugih, uvek sa nečim bitno istovetnim, ali neće se nikada ni ostvariti u punoj svojoj istovetnosti: reči su »iste a druge«, ili »druge a iste«, kako će sâm Matić reći,[87] jer su bića, jer smo svi mi takvi: drugi a isti, i isti a drugi. U odnosima svakoga Ja i svakog Ti, svih bića i svih reči, ono što se suštinski odnosi (što je *osnovni odnos svih tih odnosa)*, to je ovo »drugo« i »isto«, ali u »drugome«, u »istome«: to je jedna istovetnost koja sebe sluti, ali ne domašuje, i jedna drugost koja, htejući, kao njoj suprotna sila, od nje da se odvoji, i ne uspevajući u tome, samo služi toj istosti. *Mi svi smo neka obećana, a neostvarena, istovetnost, kao što smo takođe obećana a neostvarena drugost.*

Takve su i naše reči, kroz ovog pesnika. Pesma je rojenje tih reči koje se ogledaju jedne u drugima, dodiruju i rastavljaju, nesposobne za osamostaljivanje i nesposobne da padnu u ćutanje *istog*. Pokret rečenice je pokret između ovoga »drugog« i »istog«, kada je »drugo« dato samom istošću, nemogućno bez njega, i kada je »isto« dato drugošću. Nešto od začaranog kruga, od vrteške čije okretanje je, međutim, *blago opijanjujuće*, ima otuda u ovoj rečenici, bilo da nju grade reči ili živa bića. Pokret je, otuda, tu od nemogućnosti uspostavljanja apsolutno »istog«, kao same apsolutnosti, ili dosegnute bitnosti, koja je ćutanje: apsolutna podudarnost ne govori. Ima težnje ka slivanju, ili, suprotno, ka apsolutnom razilasku, ali nema ni tog slivanja, ni tog razilaska. Sudbinski lanci, kojima je reč vezana za reč, i Ja za Ti, tanji su od najtanjeg konca (neraskidivi konci sudbine su nevidljivi), ali čija snaga je ravna čeliku i armiranom betonu: snaga apsolutne negacije. Duh, zahvaćen ovom snagom, beskonačno se množi i deli; to nije samo duh »šumne košnice asocijacija«,[88] koje ne dozvoljavaju nijednoj slici (ideji, reči) da dođe do svoje samostalnosti, već je to ova negacija koja je u srcu i te bogate asocijativnosti, toga *obilja* koje se ovde, neporečno, objavljuje. Čovek Matićevog duha i njegove pesme je »nesvodljivi razlomak sveta«;[89] on se u svetu nikada ne može naći, zahvaćen

[87] *Protokol prolaznosti, 2; Knjiga rituala.*

[88] Naslov jednog njegovog novinskog članka; v. u knjizi *Anina balska haljina*.

[89] » . . . čovek, taj razlomak sveta, nesamerljiv je i nesvodljiv« *(Pozicija nadrealizma*, u saradnji sa M. Ristićem, Beograd, 1931).

snagom ove negacije, ali njegovo ne-nalaženje jeste pronalaženje sveta kroz njega. Negacija nije iscrpljivanje, brisanje, uvođenje u prazan prostor. Ona je, u nezavršivosti svojoj, plodnost jer nema ishoda. Ona je tvorac obilja, koje je sposobna da nađe svuda, i tamo gde drugi duh ne bi našao ništa više nego tek »malo mora na dlanu«,[90] tek svežanj reči i ideja. Tamo gde je ona, inspiraciji ne treba mnogo:[91] dovoljna je i jedna jedina reč, jedan jedini podatak za basnoslovno rojenje: otuda čitava Matićeva poezija, u nekoliko knjiga u kojima se često ponavljaju iste pesme,[92] gradi se na veoma *oskudnom* materijalu. U osnovi njenog bogatstva leži samo nekoliko ideja i, moglo bi se reći, samo nekoliko rečenica. Negacija je ta koja svako siromaštvo pretvara u bogatstvo. *Dođemo li do negacije, doći ćemo do bogatstva duha.* Niko to ne otkriva, sopstvenim primerom, toliko kao ovaj pesnik, jedan od onih kroz koje je negacija *propevala* na srpskom jeziku. Kao što je uništavilo u srcu našeg izobilja, tako je negacija, ta jedina *stvaralačka ruka uništavila,* srce našeg bogatstva. Strah od negacije je strah od bogatstva, kao što je strah od uništavila strah od života.[93] Analiza će lako otkriti kako je njegovo basnoslovno *More,* koje predstavlja jedan od najviših trenutaka obilja u ovoj kulturi, u stvari samo jedna jedina kap na dlanu. Dušan Matić je taj duh koji može da preobrazi jednu kap u more: duh koji poriče oskudnost, prihvatanjem poricanja, apsolutnog i zato *nezavršivog.* Pesma njegova nije jedno *stvoreno* delo, koje nam je ovaj pesnik ostavio (a sâm se povukao u senku, negde iza naših leđa), već je to jedno *javno delo,* ono koje nastaje, red po red, na naše oči, onako kako se u pošti, za pultovima, i među drugima,

[90] »Jednostavna istina: nebo poricanja« *(Neka bude volja tvoja,* pisano 1922, objavljeno u časopisu *Putevi,* novembar 1923, br. 2; v. u knjizi *Bagdala);* »Negacija je u srcu životovom, neizbežna kao dah i kao najpozitivnija njegova funkcija« *(Bitka oko zida);* »Izobilje i poricanje su u srcu stvarnosti« *(Laža i paralaža noći).*

[91] »O! Nije potrebno *toliko* inspiraciji. Jedno ništa, jedno parče svile ili list, jedan konac ili jedna kap kiše isuviše već za celu jednu povest« *(Laža i paralaža noći, Post scriptum,* napisan 1931).

[92] A ne ipak iste; u novom kontekstu nove knjige, kao u novim odnosima i u novoj situaciji, pesma kao da dobija novo osvetljenje i novi lik: i ona je, kao i ovaj pesnik, »u intencijama svega što postoji«, i valjda zbog toga on je i unosi iz zbirke u zbirku.

[93] Istorija metafore srpskog stiha ovo nedvosmisleno otkriva i dokazuje: osposobljenje za stvarnu metaforu, koja neće biti stvar »stila« kao veštine pisanja već stvar samoga bića, ide istovremeno sa osposobljavanjem za negaciju koja je »u srcu« bogatstva metafore.

rasejano pišu rečenice. To je traženje reči po hartiji, ali kao u onom jednom jedinom redu. Svaka *pesma Matićeva je taj jedan jedini red koji se sâm sobom deli i množi,* red koji i ne mora da broji mnogo reči: tu straha od oskudnosti nema i ne može da bude: to je ovo *rojenje sveta* i jezika, ovaj čovek kao »razlomak sveta«. To je uvek nešto sasvim malo, gotovo nestvarno, pa i ništavno, možda tek kao jedna jedina travka koja se rasplamsava, sasvim tanana i daleka, požarom crno-sjajnim, *na poslednjem vidiku,* ali od koje se upali sva Noć, bitno zlato Noći koje je od naše ne-bitnosti i zamenljivosti, u stalnoj svesti o apsolutno mogućnoj drugačijosti, tu gde se izraz ostvaruje paradoksalno, izvrtanjem izraza:

jedina pozadina u snu bez dna
jedina osnova na dnu bez sna

(Ritual za prostor i vreme), ali tako što se ovo izvrtanje jednoga izraza u njemu suprotan izraz i sámo izvrće u protiv-izraz i van-izraz: izvrtanje datog izraza (kao nekakve rukavice koje, prevrćući ih, navlači Noć na svoje plamene prste), jeste poricanje izraza u samoj njegovoj bitnosti, ili afirmacija neizrecive (van-izražajne) bitnosti. Izražavanje ne prestaje da bude poricanje izražavanja, njim samim (najčešće u formi *inverzije),* u produbljivanju svesti o njegovoj zamenljivosti, njegovim unutrašnjim (u njemu samom) deljenjem i množenjem, tako da kao da je zaista celokupnom delu ovoga pesnika potrebna ovako tek šaka, jedva tek rukovet rečenica: sudbina varijante, u kojoj se *porugom* reč rascvetava u protiv-reč, ovde jedan udes pretvara u ovo jemstvo množenja i deljenja.[94] Pesma nastaje varijacijama tih rečenica,

[94] Tako je poslednja knjiga Matićeva, *Knjiga rituala,* svojevrsna demonstracija, — ponekad do uprošćujuće očiglednosti koja, usred izvorne i značajne poezije, može da deluje mehanički i shematski, — tog osnovnog, sudbinskog metoda njegovog koji je postao i metod njegovog pisanja. Ona je dosledno izgrađena na varijacijama već rečenog (ona zna i za pesme sa istim strofama, koje se samo variraju: uporedi, na primer, stranicu 19, prvu pesmu ciklusa *Ritual za prostor i vreme,* sa stranicama 43, 46, 47, 48, 49, zatim stranicu 19. sa stranicom 82, stranicu 20. sa stranicom 49) i na načelu sveopšte zamenljivosti, odnosno negacije napisanog, i to ili izvrtanjem (inverzijom) jednoga stava u njemu suprotan stav, ili komponovanjem novog teksta iz rečenica već napisanih. Čitave stranice i strofe se tako *prepoznaju* jedne u drugima, kao uvek »iste a druge« i »druge a iste«, tako da je to uistinu jedna beskonačna knjiga koja se beskonačno stvara nezaustavljivim *strukturiranjem* datog materi-

onako kako bitno zlato ili Matićeva Noć nastaje varijacijama naših lica i istina, naših subjekata. Pesnik, koji je u pesmi *More* napisao stih:

sjaj do sjaja, sjaj u sjaju

(ili stih, odmah za ovim: »ambis do ambisa, ambis u ambisu«), nije samo duh ovoga množenja svega sopstvenim deljenjem, nego i duh one *ekstenzije* koja je tu neumitna, kao nekakva poplava neizrecive bitnosti, poplava njegovoga »jednog jedinog talasa« za koji »reči nema« i koji zato i odbija reč, iz nje same, uranjajući u Noć Istine (kao u Istinu Noći) onoliko koliko uranja u Noć jezika. To je duh koji i hoće ovu Noć koja hoće njega, idući u tome i do bezizlaznih krugova pleonazama i tautologije, upućujući izraz upravo tautologijom (»sjaj u sjaju«) na bezizraz, na kazivanje muklog sjaja Noći tog bezizraza a ne sjaja koji bi mogao reći izraz, i možda upravo zbog toga je, on, ovako, duh kome je ponekad *dovoljna samo jedna reč za stih od pet reči* (jedna reč za stih, ili dve reči za stih), kada reč postaje stih,

jala (pisanje je ovde *čitanje* napisanog, njegovim preuređenjem). Otud je ova knjiga, ovakvim strukturiranjem strogo ograničenog materijala, *najdoslednija demonstracija svojevrsnog pesničkog strukturalizma u novijoj srpskoj poeziji,* pravcem ka sintezi koju predstavlja završni, prozni tekst (dvanaesti) *Ritual za njegov portret* (koji sadržava, kao i prethodni tekstovi, rečenice i odlomke iz ranijih knjiga Matićevih), ali tako što se ta sinteza otkriva kao nemogućna ili tako što se i duh ovoga strukturiranja otkriva kao duh nemogućnog »portreta«: tu ostaje »na dlanu samo pena, pepeo«, jer je nemogućnost otelotvorenja ove *sinteze u portret* upravo u mogućnosti ovoga apsolutnog strukturiranja. To strukturiranje se tu javlja kao tehnika, ali i kao jedina »stvarnost« ovog beskraja bez lika: ono je taj »ritual za njegov portret« koji nikada neće biti napisan, puno osvešćenje (upravo u tom završnom, proznom, tekstu), o toj uzaludnosti. Bogatstvo, do kojeg tu dolazi, ovim kombinacijama (kao u nekakvoj šahovskoj partiji koja nikada neće biti završena, ali koja je zato prividna, i iz koje se, dok traje u svojoj prividnosti, i može da ponovi reč iz pesme *Na vest o smrti poslednjeg mita:* »Igra je svršena. / Karte su pata uvek bile«), jeste bogatstvo rojenja, deljenja i množenja s onu stranu svake mogućne sinteze. Tu se može ponoviti, i sa većim pravom čak, ono što je rečeno još 1931: »Ja ne gospodarim ni ovom rukom koja piše« (u tekstu *Laža i paralaža noći),* jer sve to, bez ikakvog izgleda na ishod, »kao disanje, kao krvotok, neko neprekidno ‚da' i ‚ne', kružilo je, ali tako da je ‚ne' povlačilo ‚da' i ‚da' ‚ne'... i, zaustavi li se, osećao je, nema ni disanja, ni kruženja, krvotoka, ni života. Da li, najednom, za njega pisanje nije postalo sastavni deo mehanizma života? Kakva oholost! A nikad skrušeniji nije bio, niti je ikad toliko ničice pao« (u istoj knjizi), sve je kretanje »oko istog«, ali reči koje se osamostaljuju, iza kojih zaista kao da ne stoji niko, ili kao da »stoji« ovo odsustvo, pa otuda

množenjem i deljenjem, u ovoj svojoj ekstenziji mogućnoj samo okretanjem neizrecivo-tautološkom biću Noći, negacijom »neposrednog« izraza, jer kada predloške reči (kao u ovome slučaju u pesmi *More),* u ovoj tautologiji bezizraza, u tome krugu bezizlaza, rastaču se potpuno kao funkcije, onako, ponovo, kako se rastaču naša lica varijante u »ludoj nam istovetnosti«. Ta naša lica su naše istine, možda kao sjaj do sjaja Matićevog mora, sjaj kojim ovo *do* ili *u* nije u sebi, niti ima svog konačnog identiteta, već se rastače takođe stvarajući to more Matićevo kao more istosti, more koje ne govori, ta poslednja i prva Istina svih naših istina, ali Istina koje nema (u pesmi *More* dolazi to do apsolutne svesti) izvan naših istina, niti je izvan njih može biti. Svest postaje tu u punoj meri svest o neizrecivosti ali, istovremeno, i svest o tome da je ona od izricanja. (Misao koja se, godinama, tražila kroz ovog pesnika, i koja će u trenutku ove pesme doći do svoga doživljaja, do svoga tela, do svoje savršene samosvesti.) Svaka naša trošna (i smrtna) istina zbog toga je nezamenljiva: upravo njena trošnost i zamenljivost čine je nezamenljivom, kao funkcijom ove apsolutne Istine kao Matićevog mora, čiji »sjaj do sjaja« jeste naša istina do istine. Bez tih naših istina *od čega* bi

one i mogu da se izvrću, iz stava u anti-stav, reči »druge a iste« i »iste a druge«, koje kao da imaju, ovako slobodne, neku *svoju* volju koja je, međutim, nedokučna:

šta su htele te reči bez težine
bez tišine
iste a druge
na pragu gde niko nikog ne čeka

šta su mogle te reči bez tišine
bez težine
druge a iste
na pragu gde svako svakog ne prestaje da čeka

(u navedenoj pesmi *Protokol prolaznosti, 2).* Tu gde je svaki iskaz zamenljiv njemu neposredno suprotnim iskazom, i gde je govor ovo zamenjivanje iskaza, mogućno je *težinu* zameniti *tišinom* i misao da »niko nikog ne čeka« mišlju da »svako svakog ne prestaje da čeka«: ni težina ni misao tu ne dolaze do sebe, ili jesu samo kroz svoje raspadanje. Bogatstvo ovog raspadanja je bogatstvo Noći, koja je u srcu ove sudbine varijante. Poezija ovog bogatstva utoliko je neporečnija i dublja ukoliko je ta Noć dublja, Noć koja ne dozvoljava nikakvu očiglednost, pa čak ni onu koja (kao u gornjim stihovima) ovako demonstrira njenu tehniku, tom samom demonstracijom je osvetljujući i tako poričući: u najbitnijem Matiću, to strukturiranje nije na ravni racionalne očiglednosti, već u samoj srži njegove metafore i vizije, i kao skriveno u dubinu teksta, da odande zrači plamenom Noći.

bilo to more, i odakle bi došlo ono uspokojavajuće gubljenje u njemu, ta *satisfakcija* za sve »pravde i nepravde«, koja se i iskazuje zaslepljujućim (a utešnim, ipak), sjajem ovoga mora, tim sjajem koji kao da će, u pesmi, spaliti apsolutno svaku *neposrednu* misaonost, ali koji je *sjaj posredne misli,* sjaj koji ovu pesmu čiste, simbolističke lepote, čini jedinstvenom: kao pesmu uma koji je došao do suštine svoga samosaznanja, tako da iskazuje njegovu unutrašnjost, samu njegovu suštinu, njegov unutrašnji pokret, slobodno od formalnih uslovnosti i izraza mišljenja. Slabosti ovih istina ne svedoče protiv njih već, naprotiv, *za* njih, onako kako slabost ovde, uopšte, ne mobiliše duh i misao protiv sebe, već se ona prihvata kao jemstvo Matićevog *nepregleda,* kao jemstvo utapanja u njega.

To je trenutak izvanredno značajan,[95] jer pragmatički motiv istine kao »pravila akcije« postaje tu jedna *viša* neminovnost duha, on dobija metafizičku dimenziju, a *motiv učestvovanja* nije više samo instrument pragmatizma, instrument kojim se dostižu istine Dana, već je instrument metafizički, jedna *metafizičko-poetska metoda:* kao što se u Noć Istine, ili Istinu Noći, stiže samo putevima pragmatičke istine, tako se i u ovu Noć stiže samo putevima Dana, putevima akcije, najživljim učešćem u

[95] Sveukupno Matićevo pesničko delo može čak da se učini kao osvajanje ovog trenutka, onom neumitnom putanjom kojom se, kao nekakvom parabolom, njegova pragmatička svest pretvarala u svest o odsutnoj istini, ili u nadrealističku svest o iracionalnoj suštini sveta, kojoj ne odgovara nijedna naša slika (istina), i, preko ove, u svest o tome da je ta suština, ipak, u svojoj nesaznajnosti, Noć koju gradi slabost ovih istina (slika), tako da u gorčinu zbog njihove slabosti prodire osećaj spokojstva, čak i osećaj iskupljenja: mi zahvaljujući slabosti ovih istina znamo za nepregled, i samo ta slabost može da nas *uzvisi* do beskonačnosti. Ono što ga je, u doba nadrealizma, dovodilo do očajanja, kao zamenicu smrti, ovde postaje jemstvo jednog utešnog iskupljenja. Od zamenice smrti, on postaje zamenica Noći, ali tako što pronalaži sebe kao tu beskonačnu Noć, čija beskonačnost je sveizmirenost »ambisa u ambisu«. Dana u Noći, misli u van-mislenom, istine kao konstrukcije u Istini: on postaje zamenica beskonačnosti, otkrivajući svetlost upravo u tome, i ostvarenje upravo u svojoj nemoći da se ma u čemu trajnije i izvesnije ostvari. On se ostvaruje kao more, ili kao nemogućno Ja postaje ovo »ja« mora. Njegovo preobražavanje od zamenice smrti u ovu zamenicu mora, jeste *prihvatanje slabosti,* ili prihvatanje nemogućnosti kao jemstva jedne više snage, i jedne više mogućnosti: snage i mogućnosti ovoga nepregledno-jedinstvenog sveta koji se ne daje razumu, koji se ne daje filosofiji ali se zato (i samo tako: tim nedavanjem) daje poeziji. Za Matića, ovo suštinsko prihvatanje slabosti, od jedne do druge gorčine zbog nje, i *sa* tom gorčinom i *kroz* nju, jeste njegova pesnička istorija ili njegovo pesničko rađanje.

»živoj vatri čovečanstva«.[96] Učestvovanje u svetu jeste jedini put u Istinu, pošto postoji jedino Istina sveta (onako kako jedino postoji Noć Dana, u Danu), a ne neka Istina po sebi. *Tamo gde je Istina nemoguća*[97] *jedino je moguće učestvovanje.* Niko to kao ovaj duh istine kao konstrukcije nije iskusio tako duboko, i sa takvom neumitnošću, nastojeći da svoj udes čoveka bez Istine *i zato* čoveka učestvovanja na nezavršivom, bezizglednom poslu (sa nezavršivim, bezizglednim Ja tog posla) učini svojim načelom, da se saživi sa njim kao sa nekakvim životom bez istine: to nije stvar literature, pa ni filosofije, kao nekakve »čisto« duhovne discipline, već je to *stvar savremenog sveta kao sveta bez transcendentalne istine,* ili beskrajnog sveta. Značaj Matićev, koji je dubok onoliko koliko je duboka neumitnost, s kojom je ova Noć progovorila kroz njega, upravo je u tome udesu kome je on, svojom razbijenom mišlju, i svojim stihom, bio naredan: kroz njega najaktuelnija savremenost je progovorila upravo kao ovaj svet u kome je mrtva transcendentalna istina, u kome je *korenski* mrtav apriorizam, ali u kome kao da je mrtva *i sama istina a ne samo pojam o njoj,* koji se ovde oglašava za nestvaran, za čistu iluziju, kao u nekom krajnjem odjeku na smrt Boga koju su oglasili Marks i Niče i koji je umirao u groznicama religijskog egzistencijalizma Kjerkegorovog.[98] Neizmenljivo smo ljudi bez

[96] Neizbežno je naglasiti da je reč o unutrašnjim kretanjima duha i o stvaranju najdubljeg, pesničkog iskustva bića, koje ne samo što je teško dostupno pogledu svesti nego se odvija po svojim principima, slobodno od zahteva svesti. Tako, nema ovde ni pomena o tome da se u učestvovanje ide *svesno* zbog toga da bi se, njegovim zamršenim putevima, stiglo u Istinu Noći: učestvovanje i jeste stvarno jer je svest strogo određena ciljem čovečanskog Dana ili ove »žive vatre čovečanstva«. Ali put najdubljeg bića, put pesnika, ne iscrpljuje se tim ciljem već ga prevazilazi pa i preobražava u svoje sredstvo, pa čak i sâmo učestvovanje (samu *istoriju* koja se stvara kroz njega) pretvara u takvo, svoje, sredstvo. Nema poezije tamo gde nema prevazilaženja (ili samo-prevazilaženja) istorije, na putu ka suštinski čovečanskom za koje je, neodvojivo od istorije, istorija samo *sredstvo* njegovog ostvarenja i objavljenja, pa je, samim tim, takvo sredstvo i svako *učestvovanje* u njoj, svaki cilj i svaka akcija određena njime.

[97] Ili gde je Nemoguće jedina Istina.

[98] Na Ničea, uprkos njegovoj kritici kategorijalne filosofije, Matić se ne poziva i ne oslanja (u tekstu *Uzgred budi rečeno,* napisanom u saradnji s Markom Ristićem, Niče se oglašava za »egzaltatora života« kome, međutim, nije ostalo ništa drugo do »da luta geološkim slojevima već mrtvog duha«, pozivajući na vraćanje Grčkoj ili renesansi: veliki u svojoj kritici morala i hrišćanstva, on ipak završava kao »velika žrtva racionalizma«, time što »odaje hvalu relativističkom naučnom determinizmu (...) i umetničkom iluzionizmu«, nesposoban da produbi svoju negaciju, što nadrealiste, u času kad je ovo bilo pisano — 1930 —

slike, neizmenljivo naš duh je duh bez predstava, nema istine, i nema predstave, nema slike: ima učestvovanja u svetu, ima akcije. To, što će ovaj pesnik protivstaviti termin *akcija* terminu

jedino interesuje: »za duboke transformacije duha i uslova čovekovog života na zemlji«). Ali na Marksa i Kjerkegora se poziva upravo po ovom prihvaćenom udesu transcendentalne istine i, što je od toga neodvojivo, po udesu konceptualne filosofije. Njega smrt ove filosofije, smrt Istine u *predstavama i kategorijama*, povezuje, kroz žudnju za rešenjem ličnog problema rešavanjem problema živog sveta, i obratno, a u neraskidivom jedinstvu, podjednako i sa Marksom i sa Kjerkegorom, dok kod Hegela nalazi pre svega ideju negacije kao polugu slobode i, ne manje, njegovu viziju čoveka kao *čoveka Noći*. (Na uvodnim stranicama knjige *Laža i paralaža noći* ispisao je basnoslovne Hegelove rečenice, koje *savršeno odgovaraju osnovnom duhu njegove poezije:* »Čovek je ta noć *(Nacht)*, to prazno ništavilo koje sadrži sve u svojoj nedeljivoj jednostavnosti *(Einfachheit)*: bogatstvo beskrajnog broja predstava, slika, od kojih mu nijedna ne pada na pamet, ili pak koje nisu kao takve stvarno-prisutne. To je noć, nutrina, ili prisnost Prirode, koja ovde postoji: *čisto — lično — Ja*. U fantasmagoričnim predstavama caruje noć svuda naokolo: ovde se naglo javi jedna okrvavljena glava, tamo — neka druga bela prilika *(Gestalt)*; i isto tako naglo i iščezne. To je ona noć koju opažamo kad gledamo čoveku u oči: pogled nam utone u noć koja postaje strašna *(furchtbar)*: to noć sveta nam se predstavlja. Moć *(Macht)* da izvuče iz te noći slike ili da pusti da u nju padnu: samosvojna postavka, slobodno stvaranje, unutarnja svest, delo *(Tun)*. U tu se noć povuklo postojanje kao dato biće; ali i kretanje te moći isto je tako postavljeno«.) Marks je za njega pre svega onaj koji smatra da »pitanje da li je čovekova misao sposobna da sazna objektivnu stvarnost, nije pitanje teorije već prakse. Praksom mora čovek dokazivati istinitost, to jest stvarnost i moć, *ovostranost* svog mišljenja: izolovano od prakse, čisto je sholastičko pitanje«. (Ovu misao naveo je on »u razmeđu zamrzlosti« 1928—1931; v. u knjizi *Na tapet dana.)* Tu Marksovu rečenicu prepisuje ruka koja je četvrti stav članka *Istina kao konstrukcija* počela tvrdnjom: »Svako tvrđenje koje pretenduje da bude istinito dokazaće svoju vrednost i svoju istinitost posledicama koje imaju uvek služi za dokaz stvarnosti njegovih zahteva«, iz čega izlazi da »apstraktne ideje, tj. one koje ne mogu biti primenjene, nisu savršene ideje. Za ideje, posmatrane in abstracto, izvan konteksta, izvan situacije u kojoj su date, ne može se reći da li su istinite ili lažne«. Marksova misao ovde se nadovezuje na misao pragmatizma, jednoga *Dewey*-a ili *James*-a. Smrt teorijskog čoveka jeste i rađanje ovog čoveka prakse. Sigurno je da njega traži i sama praksa, ali ona koja ne zahteva samo radikalnu promenu sveta već koja, takođe, više *ne podnosi teorijskog čoveka*, ili ga podnosi sve manje, okrećući se protiv njega ne samo u svetu već i u njemu samom. Kjerkegor je, za Matića, zbog toga takođe moguć, kao taj čovek prakse, uostalom onako kako će to biti, u njegovoj negaciji svakog izrazitog intelektualnog plana i stava, i sâm Paskal; ako s Paskalom nije delio stav pred ponorom beskrajnog (v. o tome u tekstu, dalje), a pogotovo boga, rođenog pred ponorom kao neka izvesnost koja bi imala njemu da se suprotstavi, i ako on nije mogao da prihvati, nikako, poziv ovog genijalnog očajnika da je potrebno zaglupljivati se *(s'abetir)*, on je svakako delio sa njim samu sudbinu duha uronjenog u beskraj, i duha koji je ustao protiv isključivog i isključujućeg razuma, a u ime *akcije ili prakse*, koju

predstava,[99] neće biti neka čisto terminološka igra koju bi on mogao, po potrebi, da zameni sutra nekom novom igrom; to je bila, i to je ostala, stvarnost ovog *duha bez slike i bez predstave*, duha koga je smrt transcendentalne istine izbacila iz kontemplacije u svet, iz kruga predstava u beskraj akcije, iz racionalno-ograničenog u van-razumsko-bezgranično, iz Istine u istinu kao konstrukciju. Njegov izbor akcije, ma koliko da ima sve izglede i atribute buđenja volje (ove tvoračke gordosti čoveka istine kao konstrukcije), nikako nije samo stvar jedne mogućnosti već i jedne nemogućnosti: ove *nemogućnosti predstave* kao nemogućnosti Istine. Tamo gde ne možemo u Istinu, ma koju i ma kakvu, *moramo* u akciju. Tamo gde prestaje mogućnost saznanja (suda, filosofije) počinje ta Noć kao sami svet (do kraja tu, ipak, ostajemo u svetu Noći), izvan naših predstava, svet koji je kao nekakav talas (ili neka reka) što preliva se, nezadrživo, preko svih naših predstava, taj *svet kao neka akcija kojoj se predstavom ne može biti saobrazan već samo akcijom*. Stav filosofski daje se ovde za stav akcije, onako kako se predstava daje za akciju,[100] ali tako što se tu akcija ne iscrpljuje svojim ciljem, niti svojim predmetom, već što je ona uvek *metoda ovoga bivanja u nesaznajnoj istini života*, prodiranje u tu istinu sredstvima samog postojanja, sredstvima koja znaju i za misao ali nikako samo za nju, kao u nekakvoj beskonačnoj kristalizaciji neke bitne misli što se ne može misliti (predstaviti) ali može *dodirivati*. Kad je on pretpostavljao neki *događaj* života misli o njemu, pa čak i samoj poeziji, i to još na samim svojim počecima, nije on to

jedino dozvoljava svet beskraja jer ne dozvoljava predstavu (sliku), svet iracionalan ili beskrajan. Tamo gde je svet iracionalan, jedini mogućan stav je stav akcije, i tamo gde je ovaj stav akcije svet jedino može da bude iracionalan: akcija i iracionalizam javljaju se ovde kao u nekakvom zakonu spojenih sudova. Otuda je, u ovom otvaranju beskraju, tu gde je jedino moguća akcija, mogućan i Marks i Paskal, kao što su mogući i pragmatizam i nadrealizam.

[99] Pošto je duh »u suštini svojoj sloboda i stvaranje; a u odnosu na stvarnost, kao na saznanje, sinteza i konstrukcija«, »da bi ga opisali, termini *akcije* mnogo su pogodniji od termina *predstave*, kojima se obično služi Intelektualizam« *(Istina kao konstrukcija)*.

[100] Neverovanje u sliku je verovanje u akciju onako kao što uvek verovanje u iracionalnost sveta jeste verovanje u akciju: uvek je iracionalizam, kao kod Matića, u znaku akcije, i uvek je akcija na kraju svakog iracionalizma. Akcija suprotstavljena filosofiji, kao saznanju istine, jeste iracionalnost suprotstavljena racionalnosti (ili, u svakom slučaju, njenim *datim* oblicima i metodama: to je *kritika u praksi* tih metoda i oblika).

činio zbog događaja, kao takvog,[101] a još manje u odricanju od suštinskog plamena, od bitne materije života, čije *buđenje* nije prestajao da čeka i osluškuje (Noć je njegova materija koja se budi, ta apsolutna Noć kao apsolutna svetlost), već upravo zato što mu se činilo da kroz uranjanje u taj događaj otkriva se neka viša, jezivija i »nerazumnija« *mudrost* života nego kroz stav čiste kontemplacije, pa čak i nego kroz bilo kakvu »gorku poemu«.[102] To je zahtev za totalnom objavom života, koji izvire iz osećanja njegove nedovoljnosti, i koji se anarho-radikalistički može da okrene protiv svih sredstava kulture upravo u ovome osećanju životne nedovoljnosti, i to je jedan *egzistencijalni pragmatizam,* onaj koji je iz sfere teorijskog života prešao u sferu najprisnije duševnosti, ili jedan sasvim osobeni, *pragmatički egzistencijalizam* koji će tražiti istinu postojanja, ali kroz postojanje sâmo, njegovim sredstvima, tako da postojanje, putevima zaobilaznim, neuhvatljivim, i koji odbijaju predstave, dozove neku unutrašnju misao, kao njegovu svetlost neprevodljivu, negde ispod i iznad tih predstava.[103]

Za Matića, *misao je reka ponornica u zemlji postojanja,* ona koja ima svoje nepredvidljive i neodgonetljive puteve i metode. Mi ne možemo te metode nikad da osvojimo. One, nikad i nikako, ne mogu postati naše metode. Otuda i ne može biti stvarne istine u filosofiranju. Ona je, ta stvarna istina, u življenju, u postojanju, koje je *moje* življenje i *moje* postojanje: niko drugi ne može za mene rešiti problem istine kao problem *mog* života.[104] Ona je stvarnost svake stvarnosti, koja se otkriva učestvovanjem u njoj. Učestvovanje, zbog toga, jeste *funkcija* (ili

[101] Nijedan duh ne može da hoće događaj kao takav, jer htejući njega on neće sebe; ili može da ga hoće samo u svojevrsnom pokušaju oslobođenja od sebe.

[102] »Sinoć se žena X. Y. bacila kroz prozor, iz nepoznatih razloga. Sve što ima ludačkog i mudrog, jezivog i nerazumnog u postojanju izbije ovde muklije i ciničnije no u ma kakvoj gorkoj poemi« *(Bitka oko zida).*

[103] »Suština misli mi se uvek činila skrivenija i suptilnija no to izvitoperavanje za i protiv, i princip nekontradikcije sa svojom suviše jasnom i grubom kontrolom. Misao je svirepija. Ona se ne predaje lako. Ona je kao ponornice: teče skrivena. Potrebno je hiljadu načina: podvala, zaborava, veselosti, straha, dananoćnog obožavanja, smeha, iznenađenja, dopadanja, humora, laži, kao da ničeg nema, pretvaranja, skrivenog bdenja, prepada« *(Bitka oko zida).*

[104] »A najzad, što ću da radim s tim istinama? Može li neko drugi da reši umesto mene problem koji život nameće? Moja je misao moja najličnija istorija i sutrašnjica. Njena aspiracija ka apsolutnom još tako jedino može da se ostvari« *(Bitka oko zida).*

svojevrsna metoda) ove Istine svake istine, te bitnosti života. Tu gde se misao misli življenjem, stvarnost je posredni rukopis te misli: odricanje od filosofije tu je samo prividno odricanje od ove istine, a predavanje akciji, koja se pretpostavlja predstavi, takođe je samo prividno njeno obogotvorenje. *Akcija je metoda mišljenja ove misli bez predstave,* metoda koju nameće živo iskustvo, u njenom stvaranju (kao aktuelni trenutak sveta), ali koja je iscrpljivanje tog iskustva, ka onome što ostaje na dnu njegovom kao van-iskustveno ili apsolutno.[105] Metode mišljenja

[105] Zato je Andre Žid moćno progovorio kroz Matića. U ovoj akciji (kao suštinskoj akciji »tajnog plamena«), u stvarnosti ovoga duha čije metode mišljenja su i metode življenja, možda se ogleda, više no i kod koga u srpskoj kulturi, duh Andre Žida: ako ovaj pesnik doista može da se suprotstavi Paskalu, sa čijim duhom se u nekoliko trenutaka dodiruje (anti-racionalizam, problem čoveka i beskraja), da bi se zatim odlučno od njegovih rešenja odvojio (iako ne i od izvesnih njegovih tema), i ako može sa uspehom da se inscenira neki naknadni razgovor između njih (kako je to učinio Jovan Hristić, u tekstu *Visoravan i zvezda,* u knjizi *Poezija i filosofija,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1964, montažom odlomaka iz tekstova Paskala i Matića), nemoguće je ovakav razgovor uspostaviti između njega i Žida: bilo bi to daleko više usaglašavanje nego razlikovanje, i to u onome osnovnom stavu (iz koga se mogu izvoditi različiti zaključci a da on ipak ostane isti). Žid je uticao i na druge Matićeve ispisnike — u prvom redu na Marka Ristića, koji će pisati o njemu i prevoditi ga — ali ni na koga od njih tako duboko i tako sudbonosno kao na Matića: u njemu je on pustio najdubljeg korena, više nego Breton čija sloboda ne dodiruje se samo s beskrajem već mu i protivureči, tamo gde upoznaje *dogmu* nadrealizma. Duh slobode Matićev je, kao kod Žida, *duh ovoga mišljenja postojanjem,* i to najličnijim, koje podrazumeva svakodnevni čin, dodire, delatnost, akciju, pa i »angažovanost« u svetskim poslovima, u najaktuelnijim žarištima istorije, isto koliko i, samim tim, podrazumeva pravo i, više, metodu protivurečenja, one protivurečnosti »radi neke dublje doslednosti« (kako je to sâm Matić napisao u *uvodnoj beleški za ponovno čitanje Andre Žida,* — v. knjigu *Anina balska haljina).* Nije slučajno Matić nepogrešno osetio da je anti-dogmatik Žid, uprkos tome što je sanjao neku savršenu rečenicu (to 19. vek kao da se produžava, snom o savršenstvu, i kroz njega?), mešao svetlost aktuelnosti, najživljeg, najefemernijeg trenutka, sa svojom literaturom, i onda kada je govorio da njegova »akcija« nema nikakve veze s njegovom literaturom: Matić je u tome morao naslutiti Židovu metodu, njegovu »majeutiku«, tu »veštinu porađanja misli«, njegovu kazuistiku: i on je negovao takvu metodu, i njegova majeutika je upravo u tome. I tu se opsesivno *između* nameće nezaobilazno: literatura nije na hartiji, kao što nije ni u Noći, već negde između hartije i Noći. Misao, pesnička, ne zahteva samo predanost, asketsku disciplinu, već i *živi život,* pa i *traćenje* vremena, pa i sve ono što izgleda kao da je onemogućava. Ne treba pomešati samo mastilo sa krvlju, već i sa prašinom. Onaj koji je ponavljao da nije u pamćenju, ali ni u zaboravu, nego *između* pamćenja i zaborava, i koji je ispisivao, i sâm, reči: »Postati drugi, postajati i drugi, pa drugi, svaki put kad se pejsaž promeni«, u večitom počinjanju (»Život počinje uvek ispočetka«), u nezavršivom

su metode življenja, kao što su akcije ovde neke paradoksalne predstave bez slikâ, i jezika, predstave za ono što je nepredstavljivo, slike za ono što je izvan slike predstave i slike beskrajno zamenljive, uslovno-pogodbene, otvorene kao i *trenutni* sudovi na kojima se zasnivaju, međusobno beskrajno protivurečne i, čak, kao i htene zbog te svoje protivurečnosti kroz koju kao da se tu stiže do onoga bitnog što leži na dnu svih kontradikcija i što se, izgleda, u ovome duhu može otkriti jedino kao u svetlosti što se upali, nenadna a silovita, upravo *sukobom* isključujućih stavova, tim plamenom koji pali jedino kontradikcija. Apsolutno se ne može naći pokušajem gledanja u njega, oko u oko sa njim, već samo putevima svakodnevne *pragme,* i čak protivurečeći njemu: to je ona večnost trenutka, van-vremenost vremena, pa i metafizička svest istorijske svesti. Duh ovog pesnika otkriva se tu kao duh koji se učio od svog udesa, koji je *svoje prokletstvo pretvarao u svoju privilegiju,* a svoju slabost u svoju snagu. *Snaga Matićeve pesme je od njegove slabosti,* ona je nastala iz

konstruisanju, morao je *samim sobom* da razume, i odobri, rečenice iz Židovog *Rđavo okovanog Prometeja:* »Gospodine, da ste mi to rekli pre mesec dana, ne bih apsolutno ništa mogao da odgovorim, ali posle onog što mi se desilo prošlog meseca, ništa više od onog što sam mislio ne postoji«. I morao je da pretpostavi tog Andre Žida, kao *metodu* življenja (ali i pisanja), jednome Rože Marten di Garu koji je, »prema svedočenju Žilijena Grina, sposoban da, kad piše, pusti da beskrajno zvrji telefon iz straha da ga neka neugodna konverzacija ne omete u pisanju«, napominjući, između dve značajne zagrade (u istom tekstu o Židu): »Uzgred rečeno, što se tiče Rože Marten di Gara, primetio bih da mi se čini da ono što upravo nedostaje *Tiboovima,* inače tako čistim i poštenim i koje, nema sumnje, odlikuje visoka umetnička savest da se ne kaže ništa više sem ono što se najiskrenije zna, verovatno je, metaforički govoreći, upravo to što Di Gar nije katkad odustao, bar za trenutak, od svoje ‚tvrdoglave upornosti' da ne bude uznemiren kad piše, i podigao slušalicu kad mu toliko uporno i tvrdoglavo zvrji i toliko u nevreme život na telefonu«. Matićev »život« je, opet ovako »metaforički govoreći«, upravo neki »život na telefonu«, onako kako njegovo Ja nije samo »famozno Ja, zapeta u večnosti«, kako će reći u anketi *Čeljust dijalektike,* nego *Ja na telefonskoj žici* s čije druge strane je ono Ti, taj sutvorac ovoga Ja, tako promenljivog kao i to Ti, i kako je njegova istina uvek »u intencijama svega što postiji«. *Akcija,* u tom smislu, nije ovde prekid misli, odustajanje od nje, kao što ni telefonski razgovor, »u nevreme«, nije prekid pisanja, već takođe jedna metoda, jedna majeutika, jedan njegov način »dijalektike«. Zato se ona ne može objasniti, iscrpsti, onim što neposredno jeste, jer je *u totalnosti Matićevog duha, ova metoda mišljenja kao postojanja.* Kada Matić primećuje igru Židovog duha, koji Lajbnicovu formulu: »Krajnosti se dodiruju«, izmeni u *Izabranim odlomcima,* 1924, u onu kratku, britku rečenicu: »Krajnosti me dodiruju (ili diraju)«, onda on tim iskazuje svoj sopstveni duh na koji je Žid izvršio ovaj sudbonosan uticaj.

prihvatanja slabosti, nemoći: treba se predati, sav, *iskustvu datog trenutka* da bi se stiglo do onoga *van-iskustvenog kao večnog,* što je na dnu njegovom, onako kako se treba sav predati trenutku uopšte, da bi se došlo do njegovog dna, tamo gde je onaj *mulj,* onaj *talog* svih trenutaka (istina, reči, ljubavi, prijateljstva), ta sama bitnost ili večnost; treba govoriti da bi se reči iscrple, da bi se stiglo, uvek iznova, do tog istog taloga reči, treba živeti svoju misao, svoje opredeljenje, da bi se stiglo do taloga njihovog, »kao da je sve zavisilo od nekog iscrpljivanja, od trošenja te tame noći i mastila, u kojoj je morala da leži neka svetla iskra«.[106] I misao i opredeljenje i reč su u službi tog taloga, i onda kada nemaju svesti o tome (ili onda, čak, najdublje: jer tada i jesu najdublje reč, misao, opredeljenje, i tako *najbliže* talogu na svom dnu): vernost njima, sve i ako je subjektivno neporečna, *objektivno* je skroz prividna jer je nemogućna, onako kako je nemogućno odvajanje trenutka od večnosti, istorijskog čoveka od čoveka Noći: to je, u poslednjem ishodu (ovoga duha bez ishoda), vernost ovom talogu, toj neizrecivoj bitnosti ili bitnoj neizrecivosti koja se nalazi putem istrošivanja, iscrpljivanja misli i opredeljenja, putevima koji su bitni *pesnički* putevi Matićevi. Slika sveta, svojom nemogućnošću (jer je svet iracionalan), pada u Noć: njena nemogućnost je mogućnost Noći. Ona je »slika« Noći: predstave koje su privid, i kroz koje, dok ih u našem duhu otkriva tako kao privide, gleda nas ova Noć. To je

I njegov odnos prema simbolizmu, uostalom, određen je na liniji Andre Žida: i on je, kao i Žid, gledao u Malarmeu genija; i njemu su, kao i Andre Židu, zamerali na *estetizmu,* ali i on je, tačno kao i Žid, zamerao školi simbolista to što je »pokazala tako malo radoznalosti prema životu«. Samo, upravo tu negde, u ovom stavu prema simbolizmu, Matić i nalazi svoju jedinstvenost. Ta »zamerka« je u stvari njegova suštinska korekcija simbolizma, ona koja se nikako ne svodi samo na ukrštanje Malarmeovog *Ništa* sa iskustvom nadrealističke poezije (koja duguje sebe, *istorijski* — kako to i Matić napominje — i Malarmeu, uostalom kao i nekim trenucima Pola Valerija), već koja je upravo u ovom upućivanju na život kao na put u *suštinu,* u upućivanju na akciju za Noć s onu stranu akcije. Tu se on odlučno rastaje od Žida: dok je Žid zamerao simbolizmu, u svom *Dnevniku o Kovačima lažnog novca,* što su »sumnjajući da život vredi napora da se živi«, donosili samo jednu novu estetiku, a ne i jednu novu *etiku,* on mu to, ipak, nije u prvom redu zamerao zbog neke nove etike (sve i onda kada se kao ovaj duh uronjen u akciju na etiku pozivao), već pre svega zbog otkrića ove Noći koja kao bitni život, ili bitnost života, jeste ona Istina koju ne iskazuju naše istine, ali koja ih sve obuhvata, i kroz sve njih se iskazuje bez reči, kao čuteća bitnost.

[106] *Laža i paralaža noći;* isti zahtev postavio je sebi Malarme (još 1891): da se izjedu *i istroše* stvari »u ime jedne središne čistote«.

Noć koja ne voli nikog tako kao pragmatičare, Noć koja upućuje na akciju jer odbija predstavu; to je sámo biće protivurečja ovoga duha neizlečivo zaraženog pragmatizmom, i njime upućenog u ovu Noć kao u protivurečje bez izlaska, tu gde duh nosi u sebi »hiljadu morala, hiljadu metafizika«,[107] i gde zbog toga ne postoji nijedan moral i nijedna metafizika, već ova Noć morala, i metafizike, Noć koja izrasta iz svih ovih iskustvenih (pragmatičkih) istina, Noć koja zato traži ove puteve Dana, koja htejući sebe hoće »kavgu sveta«. Jedino je ta Noć, kao ovo protivurečje bez izlaska, mogla da došane na uho stihove ovom pesniku:

Budi kavga sveta
Tavno je bilo istine,

jer jedino kroz tu kavgu sveta, kao kavgu istina i stavova duha, ta Noć dolazi sebi, ona na dnu stihova:

Kavga u kavzi sveta
Ne-svetu da pesnicu svog da-ja pružiš
Mrcvarene čase sa sobom pocepanu praznu mrežu da vučeš
Da krikom svojim krik tuđi pokrivaš
Da tuđim krikom svoj krik sakrivaš

Da svoje ne-ja baciš na tas da-sveta.

Iz stava, u ovoj kavzi sveta (u pesmi *Vaga sveta):* »Ne-svetu da pesnicu svoga da-ja pružiš«, prelazi se u stav: »Da svoje ne-ja baciš na tas da-sveta«, kao iz jednoga Da u drugo Ne, i obratno (kada je to Da isto toliko i Ne, pa nema Da, i nema Ne), tako da je sve ta kavga sveta, ali sveta koji sam, takođe, i ja sâm, kad nema granice niti više ma kakve stvarne razlike između mene i sveta, jer nema razlike između Da i Ne (tako da izgleda da tamo gde je razlika između Da i Ne, ima i razlike između mene i sveta, čak *jedino tamo* takve razlike ima), i kad ja, kao ta kavga, u svakom Da, u svakom Ne, poistovećen sa svetom iz trenutka u trenutak sve više, poistovećujem se sa »tavnim bilom istine«: gde nema razlike između Da i Ne, gde nema mogućnosti za sud, za Istinu, ima samo ove *tavnosti* njenoga bila. Otuda ima samo ovog protivurečja do kraja sleđenog pragmatizma: da se, kao u ovoj

[107] U već navedenom tekstu *Pošiljka.*

pesmi, koja pamti i stihove (ne treba ih smetnuti s uma, nikad i nikako):

Skrpljeno parče ličnog neba
Misao jednu . . . ah! misao . . .
Uzdah samo smešan,

poziv upućen sebi, sopstvenom duhu:

Budi okno dana bar jednoga trena,

neumitno može da pročita, u ovome duhu, kao poziv (istom duhu izrečen, u istoj pesmi):

Budi okno noći,

onako kako se poziv ekskluzivne pragmatičke istine, kao *istine Da,* ovde »čita« (dolazi do svesti o sebi), kao poziv Istine Noći, te *tavne* istine, ili kao *istine Ne,* i kako se učešće, *akcija* u svetu (matićevski: s novinama u ruci, i po redakcijama novina a ne po usamljenim sobama kontemplativnoga duha metafizičara i samoubica) pretvara u ovu akciju za Noć, ili akciju Noći:

Ti si kavga sveta
Budi okno dana bar jednog trena
Zaboravi sebe sklad je u rastu trave
U ruci koja se slepo pruža
Budi okno noći
Pesak pustinje peva
Ostaje ti još s njim da se verno sliješ.

Groznica za ovom kavgom je groznica za ovom Noći, za ovim slivanjem sa pustinjskim peskom koji nas, neumitno, ipak sačekuje, taj pesak ili onaj »talas iskonski«, uvek isti, i za koga »reči nema«, — od čijeg tkiva su, u vrenjima kavge sveta, našega učešća, naših istinā kao pravila akcije u osvajanju, u rušenju (pa je osvajanje uvek ovo osvajanje Noći), — kao da ima neke ogromne žudnje za tom Noći (i koja je tamna kao ta Noć), žudnje jednoga zrnca prašine, ovoga Matića, *da se slije sa pustinjom,* žudnje koja rađa, jednim jedincatim, jedva vidljivim, ali kobnim zrncem u nama, — makar to bilo samo zrnce prašine, — ta pustinja, i koja je tolika da nas čak baca u neku

paradoksalnu užurbanost, čak u neku strepnju: da će sutra, možda, biti »kasno« za ovu pustinju, za ovo slivanje sa njom, kasno: kao da nas ona i tako ne čeka, jer kasno: za učešće u ovoj kavzi sveta. Treba se odmah, i ni časa ne časeći, baciti u vrevu dana, u tu *kavgu sveta,* u sebi kao u svetu, u svetu kao u sebi, između Da i Ne (u svakome Da, u svakom Ne), sa strahom i ushićenjem, istovremeno, za koje zna samo duh ovakve dijalektike bez sinteze, kada je ta nemogućnost sinteze (Istine), jedino mogućnost Noći, i kada je pijanstvo, koje duh, iz talasa u talas vrtoglavice i strepnje, ovde otkriva i predaje mu se, pijanstvo nekoga takvog zrnca prašine koje u sebi, u svojoj majušnosti, u svojoj jedva-vidljivosti, prepoznaje sav beskraj pustinje, tako da je njegovo gubljenje u stvari njegovo prerastanje u pustinju, slivanje sa njom, ili njegovo preobražavanje u Noć, u veličinu i u bezmernu, neuporedivu moć Noći, i tako da je njegova veličina u njegovoj bedi. On je *bedan i nepobedan,*[108] kako će to ovaj pesnik u više navrata, i na različite načine, reći, onako kako je život nemoguć a ipak jeste; njegova beda je jemstvo njegove veličine. Ako nas Noć prevazilazi, prevazilazeći naše saznanje, i naš jezik, ona je Noć samo kroz to saznanje i kroz taj jezik, i kao ono bitno što je od ne-bitnosti, neodvojivo od njega, kao ona apsolutnost koja je bez nas nezamisliva. Istina je, u svojoj apsolutnosti, kao i Noć, neodvojiva od našeg smrtnog Dana, od naše smrtne i trošne istine. Ako Matić svakako nije prvi srpski pesnik koji je objavio »uzaludnost« naših istina, on sigurno prvi u toj uzaludnosti nije video nešto završeno, posle čega više ničega nema: i uzaludnost ima neku svrhu, ovu otvaranja Noći. Kao što nema mogućnosti za konačno razlikovanje istine od zablude, tako nema ni konačnog merila po kome bi se odvojila uzaludna od neuzaludne akcije. Svaka naša akcija je dobra, jer je akcija za ovu Noć bitnog, kao za Noć svake akcije, ali kojoj se dolazi samo putevima delovanja. Za Matića se gubi značaj razlike između istine i zablude, ali samim tim i između onoga što je vredno i onoga što je nevredno, između onoga što je bitno i onoga što nije bitno. *Uzaludnost sve odlučnije prestaje da bude uzaludna* onako kao što zabluda prestaje da bude zabludna, jer je funkcija ove bitnosti: kroz sve se otkriva neiskaziva bitnost, koja se ne dâ lokalizovati nigde, i koja zato odbija *svaki sistem vrednosti.*

[108] Izraz iz pesme *Pred buru, II* (datirano: *1941); Bagdala.* Tu je on upotrebljen isključivo u perspektivi društvenoj i istorijskoj.

Nema ničega izvesnog u vrednostima bićā koja su sa onu stranu svake izvesnosti: nema ničega *izvesno* više ili manje vrednog; Noć razara hijerarhiju po vrednosti u istinama, stavu, rečima, ćutanju. Tamo gde je ovakva zamenljivost svega, a s tim i ona prividnost koja je uvek tamo gde je zamenljivost, sve je ravnopravno po značaju, ali tako da se tu, u Matićevom duhu, ne rađa obezvređenje svega već, naprotiv, rađa se *otkrivanje neke sveopšte vrednosti* koja se svuda podjednako rasprostire, kao ova opšta vrednost *suštine,* ili vrednost samog *života.* Ovde Matić dolazi, linijama svog pragmatizma kao nehtenog a nužnog supstancijalizma, do jedinstvene apologije života, do otkrića *svetosti* svega živog. *Sve je sveto jer se u svemu svet podjednako ogleda:* tu nema hijerarhije po vrednosti, u ovoj zamenljivosti svega, gde iza svakog bića, i svake reči, stoji ista bitnost, isti svet, i zbog toga tu ima svetosti postojanja (u pesmi *Buđenje materije):*

Nek svet svaki je život ma i
Crva, svaki život ma i krnji
Sav ranjav i izubijan
Seoski drum
Zmijasto što se pruža kroz suri kamen postojanja
probija.

Ta svetost postojanja jeste svetost bitnosti, kao *bića* koje je svuda isto, i koje zato posvećuje svaki život, »ma i crva«, ali samo zato što je ta istost koja ne priznaje nikakve razlike, i koja i jeste poricanjem svoga različitog, posebnog; bitnost ne čini razliku između crva i čoveka. Ona može u crvu da nađe čoveka isto koliko i čoveka u crvu, samo neke puke *privide,* puke *pojave* sebe same. To je velika plima (prigušeno šumna plima) sveta; sav svet ispunjen je svetom. On možda svetluca (on *sigurno* svetluca) suzom onih čije pevanje je u slavu ove Noći, ali sjaj te suze meša se sa sjajem duha ove sveispunjenosti, ove punoće, ove svetosti do koje se dolazi samo putevima samo-poricanja, i samo u duhu koji, dok ponavlja (kao Matić *U tuđem tkivu,* kao Matić uvek):

ipak smo samo cepano parče parčeta
razderana senka senke,

doziva ovo svejedinstvo, apsolutnu Noć, povezujući sve njome i u svemu otkrivajući nju. Veličina je svuda, ne samo u veličini.

Misao je svuda, ne samo u mišljenju. Ona je u činu, u doživljaju. Stav misli nije stav isključivog filosofa. To je i stav ovoga ko čita novine, onoga ko je na svakodnevnom poslu i onoga koji je u svakodnevnom zaludničenju, onaj *besposlen pop koji i jariće krsti,*[109] i koji će za ovog pesnika postati nekakav *kum Noći:* i besposlica, i zaludničenje, jesu putevi bitne misli, ili bitnosti. Ko pristane na prašinu najefemernijeg trenutka naći će ovu večnost, tu Noć: ona je od prašine sazdana.

Možda najviše, i centralno, otkriće ovog pesnika je u tome: on vezuje iskustveno i van-iskustveno, jezik i ćutanje, brbljarije i tričarije svakoga dana sa mišlju Noći: on vezuje misao i Noć, misao i prazninu. *On venčava prašinu iskustva sa munjom nad-stvarnog.* To je venčanje prašine i zlata, blata i večnosti, misli i vatre bića u Noći za kakvo srpska kultura ne zna ni pre ni posle Matića: tako se *brbljarija* kod njega, bukvalno, meša sa lucidnošću nesvakodnevnom, koja blesne iz nje kao munja iz blata (ili iz prašine):[110] »osloboditi« Matića od njegovih tričarija

[109] 1930. reći će i to: »Ja sam taj ‚besposlen pop' koji ‚jariće krsti'« (almanah *Nemoguće;* v. u knjizi *Bagdala).*

[110] Primeri su brojni i njima se, čak, iscrpljuje većina onoga što je on u stihu napisao: to je uvek preobražavanje »slobodnog«, nevezanog pričanja, — »Od uzaludnih tumbanja / Tričarija svakidašnjih / Od tumbanja svakodnevnih oko jedne jedine svoje / Tvoje / Moje / Tričarije i kojoj ne znaš ime / Ime u grlu što uvek zastane kao kost«, kako on to govori u pesmi *Pred odlazak (Buđenje materije),* — u neki apsolutan stih, zatvoren u svojoj apsolutnosti, i koji se ne može »vratiti« tom pričanju, koji se ne daje objašnjenju, iako je pripreman njegovim tokovima, ali kao u podzemlju njihovom. Taj stih obasjan je neumitnošću, ali koja je jedno dublje opravdanje, ono što prevazilazi misao i potvrđuje se samo u instinktu. On pada tačno (kao one tamne »poruke« ovog pesnika) tamo gde je morao pasti, sa određenim intenzitetom i dužinom njegovog trajanja. Takav je primer, između ostalih, pesma *Zapisano oktobra ovog u restoranu kraj Dečana,* čiji završetak glasi: » . . . (Sad sivost je opet jesenja: dva sata / Tek je otkucalo na ispljuvanom od muva zidnom / Časovniku restorana; autobusa još nema; kroz prozor / Rasejano gledam: / Prašinu naravno i suvo uvek isto lišće vetar rezak raznosi; / Donosi, odnosi riđeg Šveđanina i Lepu crnu devojku) — / Sunca je danas taman toliko bilo / Da krv šikne u svojoj slabosti / Da te probudi blaga bojo vesti / Skritu u škrtoj ruci zaborava / Gore među mračne lukove. / — / Da se urežeš u oči mi u trošni kamen reči / Koje već nisu ni moje / Plava linijo razroke večnosti. / — / Ti si samo meki prigušen bezumni naglasak van vremena / Blagi krik nekog zaboravljenog sećanja / Živiš bojo linijo života si se nekog odrekla«. Iz naracije, koja ovde stiže do krajnje moguće tačke pesničkog govora, ali koja je jedna poezija ipak, rađa se, — možda u trenutku objave vetra i, sa njim, onoga »riđeg Šveđanina« koga on donosi i odnosi, zajedno s lišćem, — ide se, pokretom nehajnim, nenamernim, ovoj »blagoj boji vesti« (koja je, pre toga, već bila data u pesmi, kao neposredna reakcija na fresku Blagovesti iz Dečana) i, iz nje, ka stihu

i zaludničenja, od njegove besposlice, značilo bi osloboditi ga od ove lucidnosti koja se jedino tu rađa, i kojoj je tu jedina otadžbina. Jedna dublja odgovornost vodi njegovu ruku, odgovornost ovoj Noći, koja ga poziva na lakomisleno prihvatanje svega, i to zbog prihvatanja same lakomislenosti. Mudrost je jedino mudrost Noći, i zbog toga je put u nju, koja je od naših zabluda, od naših taštih istina, uvek put lako-mislenosti. Biti mudrac, to ovde jedino može da znači biti lako-mislen. Naći pravi govor stvari, govor bitnosti, znači isto toliko ćutati koliko i govoriti, brbljati, odavati se tričarijama, razvejavati se kroz njih, oticati niz Matićeve reke, biti lako-mislen, biti lako-rek. To znači stav pesnika (duha uopšte) *pred* svetom zameniti stavom pesnika *u* svetu. To znači pomešati rečenicu sa hartije sa glasovima sa ulice, svoje Ja sa »Ja svih ostalih«,[111] odazvati se na svaki telefonski poziv, zaista ne biti nikada i nikakav Rože Marten di Gar: bitnost nije u rečenici koju pišem, kao što nije ni u glasu koji mi prenosi telefonska slušalica. Bitnost je *između* mog pisaćeg stola i telefona, između moje hartije i najbanalnijeg telefonskog razgovora.

Bitnost je između pisane i izgovorene reči, susret pisanja i govora: zato s Matićem trijumfuje govorni jezik. Njegova poezija je poezija govornog jezika, onako kako je njegova misao Noć iskustvenog Dana, ili kako je ova njegova bitnost u ne-bitnosti, sva prožeta njome. Nema hijerarhije po vrednosti u svetu, nema je ni među rečima; nema mogućnosti za bitnu reč bitnosti, ništa se ne zapisuje, jer se sve samo traži, naslućuje, dodiruje pa odmah gubi: piše se (*ako* se piše) zato da bi se napisano izgubilo, da bi se našao njegov talog, kao sama Noć. Pisanje je ovo

»plava linijo razroke večnosti«, koji je ovaj *završni, apsolutni stih,* potpuno pripremljen čitavim tokom pesme, ovoga govorenja, a ipak koji od toga toka kao da se odvaja, postajući nešto samostalno, u sebe zatvoreno, apsolutno. Tom stihu bi se moglo doviknuti, zato: »Živiš bojo linijo života si se nekog odrekla«, jer je i on takvo »odricanje« od prethodnog toka kome sebe zahvaljuje, kao tačka zgrušavanja, vrhunskog sažimanja energije, kada se iz jezika raspričanosti ide, prividno kao skokom, u ovu sažetost (uvek ne dužu od samo nekoliko reči). Njen sjaj, miris, boja, iskupljenje su za sve pre toga, i svemu daju, svim tim tričarijama, tom »autobusu koga nema«, tom restoranu, časovniku upljuvanom muvama, nekakvo dublje značenje, sjaj nekog smisla koji je, inače, ostajao skriven iako na dohvatu duha.

[111] »Svestan (sam) da mi ne preostaje ništa drugo nego da potražim mnogoliko ‚ja' sveta. ‚Ja' ostalih. Treba izići iz svog dogmatskog sna poezije. Iz svog sopstvenog sna« *(Tragedija zbirke pesama; Anina balska haljina).*

pretvaranje sveta u Noć. Ništa se ne zadržava, nema mesta posedovanju niti od-govornosti sopstvenom posedu (dogmi, dogmatskoj misli ali i dogmatskom osećanju), i zato ima govora. *Uvek je govor tamo gde je ovakva, matićevska, ne-odgovornost.* Nemoćan da ma šta sistematiše, ali istovremeno i sudbinski protivan (pretvarajući svoj udes u sopstvenu privilegiju) ma kakvom sistematisanju, ovaj pesnik donekle kao da je nesposoban i da piše: beskraj van-konceptualnog, van-dogmatskog duha onemogućava pisanu reč, jer onemogućava ma kakav identitet. Reč ovde napadnuta beskrajem, kao slobodom koja je prodrla u nju, protivi se zapisivanju onoliko koliko je tamno verna beskraju, rasturanju u njemu. Tu se ne može pisati (zatvarati u reč) već govoriti (oticati rečju): *Matić govori.* Treba ga *videti,* možda, kako diktira, u prolazu, bez želje da nešto zadrži, ne samo najbitnije svoje prozne tekstove, ili članke za novine, već kako govori, i dok piše, svoje stihove. Za njega je poezija »iznad svega razgovor. Suštinski razgovor. Bez ostatka. Bez lorfe — između sabesednika«,[112] kao što je za njega biće *glasovi a ne glas,* razgovor između reči, između glasova. Ona je otkrivanje tih glasova, tog *govora množine.*[113] Moment govorni, kod njega, jeste moment ne-odgovornosti onome što jeste, kao one *više odgovornosti za ono što nije,* ili kao odgovornosti za ovo rasturanje u Noć sveta. Sa onu stranu ma kakvog posedovanja, zadržavanja (pa čak i u granicama nekog sopstvenog svog doslednog »karaktera«), on je neposednik: *neposednici su kolekvijalni.* Moment negacije je preduslovan kolokvijalnosti. »Čisto« *pisanje* je nerazdvojno od momenta čuvanja, »za večnost«. Negacija je anti-čuvarna. Ona je nerazdvojna od govora. Ona je *govorna* jer je ne-odgovorna postojećem, i jer neće trajanje. Ona je reč govorna, reč bačena »u vetar«, jer je ne-odgovorna imperativu trajanja. Ona traži vreme (ili je vreme koje traži samo sebe), a ne večnost.[114] Ako je Matić i napisao kako »ima između usmene i

[112] *Karmen; Anina balska haljina.*

[113] Ponekad je to i naznačeno, kao u pesmi *Samo peva tajni plamen,* napomenom: »Neophodno je da se vašem glasu, kod čitanja, pridruži *drugi* glas, koji izgovara reči u zagradi«.

[114] Odsustvo izrazitije kolokvijalne poezije u srpskoj kulturi do novijega vremena (do dvadesetih godina veka) nikako se ne dâ objasniti isključivo »literarnim« razlozima, kako se to ponekad čini, pa ni samo stanjem jezika, ma koliko da su i ti razlozi značajni: ono je pre svega *posledica ovog odsustva negacije,* nesposobnosti za nju, delo žudnje za večnošću, za trajanjem, delo

pismene reči ono ćutanje, kad osećamo punu odgovornost: reči prestaju da su *perje* i pretvaraju se u klesani kamen«,[115] on je pesnik *perja i paperja* (koje je, uostalom, i *kao reči* a ne samo kao duh, uveo u srpsku poeziju), i pesnik koji je osnovno svoje iskustvo jezika iskazao stihovima:

U kamen uklešeš jednu misao
To nije ni kamen ni misao
To je skamenjena misao
To je zamišljen kamen — uzaludni van vremena

Lebdela je linija u nigdini

(Zapisano oktobra ovog u restoranu kraj Dečana). On je hteo tu »liniju u nigdini«. Ta linija, međutim, nije izvan nas, već u nama. Nigdina je tu gde smo mi, sa našim smrtnim i trošnim i smešnim istinama, sa našim smrtnim (i smešnim i trošnim) rečima. On neće kamen, već trošnost. Zato nema ni straha od govorne reči, koja je ipak jedna konvencija (pogodba jednog trenutka). Prihvatiti govornu reč znači »prihvatiti« konvenciju trenutka, ali i trenutak konvencije. Pesničko, kao nekonvencionalno, otkriva se tu gde nema straha od konvencije, ali samo u ovakvoj punoj svesti o konvencionalnosti kao neprestanom stvaranju i rušenju privida, kroz rušenje trenutaka. Ništa »veliko«, ništa »pravo« neće se zadržati; i ono što izgleda kao »veliko« i »pravo«, kao trijumf duha, samo je konvencija koja se ruši: pokušaj da se ono zadrži, da se suprotstavi svemu drugom, jeste pokušaj da se konvencionalno uzme za nekonvencionalno, ili da se trenutno uzme za večno, i zato je to najgori vid službe konvencionalnom. Govorni jezik je jezik konvencionalni, ali kao ovaj jezik konvencija u rušenju. On je govor konvencije kao ne-bitnosti koja, iz-govarajući sebe, otičući, od trenutka do trenutka, i ne-odgovorna prema sebi, jeste govor Noći kao

čuvarno-posedničkog, u biti svojinskog duha. Tako će i osposobljenje za negaciju biti osposobljenje za kolokvijalnost: nije slučajno što je Dis, kroz koga je načelo negacije najdublje progovorilo, istovremeno revolucionisao metaforu, pretvarajući je od činjenice »stila« u činjenicu egzistencije i, tako, u činjenicu duha, i otvorio se kolokvijalnom govoru (posebno u svojim poznim trenucima, u »nezavršenim« pesmama iz Francuske, pisanim pred smrt), niti je slučajno što je *nadrealizam,* koji je pre svega stanje duha negacije, šire i odlučnije omogućio kolokvijalnost.

[115] *Luj Giju; Anina balska haljina.*

bitnosti koja govori ne-bitnošću, kao govor van-konvencionalnog koje govori konvencijama u rušenju. Pesnikovo, u ovom talasu, nije drugo nego da se i ovde preda rekama. Matićeve reke tako postaju, sve odlučnije, *reke govornog jezika.* Pisanje je ovo prepuštanje rekama, ili osvajanje svesti o njima. Prepuštanje talasu. Govor pesnički je tu svakodnevni govor koji je došao do svesti o sebi kao *o praznini* koja osvaja. Za tu svest potrebno je ogromno osvojenje: ovo osvojenje nemarnosti prema »svom« važenju, prema »svojim« namerama. Potrebna je iskonska skrušenost. Tamo gde će se reći:

Trgne me tako talas iz tavnina,
Iz zasede gde korenje je, izvori gde su

(Ritual koji se ne ponavlja),[116] pisanje teče iz same ove skrušenosti u jeziku, jedine sposobne za osvajanje svesti o govornom jeziku kao o samom talasu u kome nestajemo. Umesto uobičajenog *napisanog* (»književnog«): »gde je korenje«, »gde su izvori«, reći će ovaj pesnik: »gde korenje je«, »gde izvori su«, sa zakašnjavanjem glagola (i neposrednim vezivanjem predloga uz imenicu), čime se u rečenici srpskog jezika lûk blago svija, luk kao neki *prošireni dugosilazni akcenat.* Matić neće prestajati da traži ovaj akcenat, onako kako nije prestajao da traži talas (ili kako taj talas nije prestajao da se traži kroz njega): njegova rečenica, lûkom čitavih strofa, jeste »pisanje« talasa, a njeno otkriće je da je talas dugosilazni akcenat. Čitava njegova poezija učini se ponekad kao nekakav takav produženi i prošireni dugosilazni akcenat. (U *pisanoj* rečenici: »gde je korenje« nema takvog savijanja: »korenje«, na njenom kraju, to onemogućava: to je nešto tvrdo i muklo, završeno: glagol biti, u obliku *je* (jeste), ovde je zatvoren, *utvrđen* između predloga i zamenice. Bačen na kraj, on se međutim oslobađa: on se otvara beskrajno: kao neko *biti* koje se ne završava, neko biti kao Matićevo oticati.) Tu, gde je snaga u slabosti, otkrivanje u prepuštanju, neka veća, od ove naglašenija intervencija u jeziku, nedopustiva je. Ona bi se pretvorila u nasilje. I sa jezikom Matić uspostavlja odnos lakoće, njegove »ležernosti«. Nema sukoba ni sa čim, pa ni sa jezikom. Nema izabiranja, konačnog suda, apriornog stava, koji traži »pravu« reč. Ima samo večite težnje Matićevog duha ka ekstenzi-

[116] *Knjiga rituala*

ji, preko rubova pesme, ali i jezika, opasnosti od apsolutnog gubljenja u svetu kao u Noći, kao u ćutanju. Ako, međutim, u pesmi zna za ćutanje, on ga ne suprotstavlja jeziku kao nečemu *izvan* njega, već ga sluša *u njemu,* onako kako Noć sluša u Danu, bitnost u ne-bitnosti, jezik poezije u jeziku govora. Veličina koja je svuda, u ovome svetu bez hijerarhije po vrednosti, i u kome je zato sve sveto, nije veličina u sukobu sa Danom, niti je uopšte veličina sukoba, tragedije, ispaštanja ni na kojoj ravni, pa ni na ravni jezika. To nije veličina asketska, već veličina *čoveka sveta;* ne pravcem izuzimanja iz sveta, već pravcem utapanja u njega. Ne putem u svoju pesničku sobu, već putem u novinsku redakciju, u kafanu, na ulicu: svetost nam nije u četiri zida već u svetu bez zidova. Svetost je svet u nama, uvek ponovo otkriveni svet. Svetost nije u povlačenju od »ostalih Ja«, već u razgovoru sa njima, pa i više: u pretvaranju sebe u taj razgovor. Svetost nije monolog. Svetost je kantata, hor. Ona nije u »čistoti« izbora, već u »prljavosti« svega, izvan koje nema ni izbora, i koju izbor podrazumeva.[117] Za njega, reč koja je »prazna« takođe je dobra reč, jer nosi u sebi Tajnu kao samu »prazninu«: bez te prazne, konvencionalne, svakodnevno-govorne reči, gde bi bila Tajna? Odakle bi, i pomoću čega, Tajna zračila?[118]

Treba govoriti: treba učestvovati; treba se odazvati na svaki telefonski poziv: *pozovite Matića telefonom, i uvek ćete ga naći.* On je uvek s onu drugu stranu žice. On je onaj koji nije prestajao da opominje samog sebe: »Nemoj me opominjati. Nisam tu radi primera, radi dobitka. Nego da me nestane gorućeg«,[119] onaj koji

[117] Asketizam je strogi izbor, hijerarhija po vrednosti, sukob i tragedija u tom sukobu: ma koliko se pozivao na sveopštu »svetost«, on je načelno njoj suprotan, i načelno je sukob sa svetom, muka i tragedija u tom sukobu. Asketizam, kao ovaj izbor u sukobu sa svetom, jeste neizbežno u sukobu sa živim govorom tog sveta. On ne može da se iskaže govornim jezikom. On je Nastasijević, koji je udaljavanje od tog govornog jezika, i od njegove melodije. Zato će *živoj* »rodnoj melodiji« srpskog govornog jezika vrata da otvori Matić, a ne Nastasijević, ovaj ne-odgovorni Matić koji je, u toj svojoj ne-odgovornosti, ovaj govorljivi Matić ili Matić govora.

[118] Tako je on i video onoga mladića koji je pratio Hrista na Golgoti ali koji je umakao stražarima, ostavivši im samo *prazne haljine* u rukama, i, s njima, svoju Tajnu: za Tajnu njegovu potrebne su, u rukama stražara, ove prazne haljine koje ne govore ni o čemu, i zato govore o njoj, o Tajni. Te prazne haljine, u rukama stražara, to je prazna reč u našim rukama: reč koja »negativno«, i posredno, ćuteći govori o Tajni (v. u tekstu *Bitka oko zida).* Naravno, »od istog materijala i istih začina pravi se i dobro i rđavo jelo. U pitanju je doziranje« *(Pisati — bar za mene — đavolski je posao; Anina balska haljina).*

[119] *Buđenje materije*

u doba nadrealizma, u doba učešća na intelektualnom frontu levice, sigurno neće ponoviti ono što je, kao dostojni sledbenik Židov, bio rekao svojevremeno: »Glupo je žrtvovati svoj život jednoj ideji a još gluplje primiti za dokaz istinitosti jedne ideje život koji se žrtvovao. Zato su često knjige krvlju pisane vrlo osrednje i dosadne knjige. Lakoće, malo lakoće i bezbrižnosti«,[120] ali to je ostala *tajna misao svake njegove misli*. Duhovni preobražaj koji on tu nudi ogroman je. On nije verovao da je suština u krvi, u žrtvi, da je put ka njoj put krvavog žrtvovanja, zato što nije verovao da je ona u nekoj (ovoj ili onoj) »istini«, i zato što nije verovao da je u svetu ili da je u njemu samom, već uvek između njega i sveta, i između istina.[121] Sa njim u srpskoj kulturi prestaje za trenutak (ili makar samo gubi dah) *mitologija krvave istine*, one koja je prosipala krv po bitnoj Istini i činila je nečitljivom, i »dosadnom«, kako može da bude dosadna samo konačnost dogme; knjige pisane krvlju su dosadne knjige, jer su knjige krvi *jedne istine*, zatvorene u sebe, nepromenljive i *mrtve* u svojoj nepromenljivosti, dosadne kao smrt ili večnost. »Malo lakoće i bezbrižnosti«, — to je najbitnija tačka do koje je stigao ovaj duh, putevima očajanja zbog nedosežne Istine, on koji je našu veličinu našao u našoj bedi, koji je večnost našao u našoj smrtnosti, i za koga je naša najveća šansa upravo u ovoj prokletoj a spasonosnoj (prokleto-spasonosnoj) nedosežnosti Istine. Nemoć razuma je moć sveta, ali ne izvan nas nego u nama. Da je imao da ponovi Edipov susret sa Sfingom, ovaj pesnik izvesno ne bi ponovio Edipovu grešku u kojoj morao bi, po svemu, da vidi grešku *razumskog* traženja apsolutne istine ili apsolutnog odgovora. Edip je pogrešio što je gledao Sfingu u oči, čak možda i zato što se uopšte zaustavio pred njom. On je tragičan jer je pogrešio: svaka je tragedija ipak zasnovana na grešci. Naše nije da budemo tragični. Usred patetično-tragičnog sveta, koji nije u stanju, — sav ogrezao u krvi, — da zamisli ni uzvišenost ni lepotu izvan tragedije i tragičnosti, izvan krvi i greške, ovaj pesnik objavio je, na način u kome duh tragedije mora da čita izazivačko svetogrđe, da je naše pozvanje upravo da izbegnemo tragediju, da lepota nije u tragičnom slomu već, naprotiv, u netragičnosti, i

[120] U teksiu *Pošiljka*.

[121] »Nije najvažnije i prvobitno u meni ni u svetu, već u brzini, u veštoj igri njihovih dodira, njihovih neizbežnih susreta« *(Mapa sveta)*.

da putevi ka njoj nisu oni koji vode kroz žrtvovanje i slom već oni koji, iako poznaju patnje (jer ne mogu a da ne poznaju iskušenje apsolutnog odgovora), poznaju i podsmeh apsolutnom odgovoru i svakoj istini. On se podsmevao tragediji i tragičnosti, dokazujući se konačno kao pragmatičar upravo ovim odbijanjem tragedije, čak ovim *prezirom* koji joj je upućivao, i koji je u nekim trenucima ispunjen i gađenjem: za njega i tragedija kao da je delo duha apriorizma, neke apriorne (transcendentalne) istine koja samo treba da se »degažira« kroz nas, kroz naš razum ali i kroz naše ljudsko meso, kao Sudbina,[122] ali koja nas, tako, neumitno jedina izvodi putem ka slomu, i ka ovoj žrtvi, ta konačna istina u neumitnom sukobu sa beskonačnim svetom, sa životom, sa duhom, koji je ne priznaju i lome, lomeći i nas sa njom: za njega, tragedija je tamo gde je apriorizam, dogmatičnost, sukob ovakvih pojedinačnih »konačnih« istina, koje se međusobno isključuju i koje, apriorne datoj *situaciji* iskustva, neadekvatne su njemu, nesposobne za *prilagođavanje*, i osuđene da nađu svoj slom upravo u toj svojoj neprilagodljivosti.[123] Svakako, tu gde ostajemo »uvek na početku«, gde se i naša sopstvena prošlost i istorija raspadaju zajedno sa ovim apriorizmom, neumitna je drama beskraja, drama one apsolutne otvorenosti koja nas odnosi, »ta drama teža od svih, kad drame nema. Taj strašni smisao što bane, a koji smisla nema«,[124] i kad, oduvek i zauvek, u toj problematičnoj stvarnosti problematične istine, »o tebi je reč, a tebe nema«,[125] ali ta drama bez drame, kao smisao bez smisla koji obesmišljava svaki smisao, jeste i ovo

[122] Transcendentalna istina je istina tragedije. U korenu tragedije sudbinska istina kao transcendentalna, koja samo ima da se »degažira« kroz nas, onako kako se, u umu transcendentalizma, »degažira« kroz naš razum. Ali, ako razum »nije dat a priori« već se neprestano razvija, tako da nove kategorije i novi principi koje on stvara »nisu principi razuma koji su već bili u nama i koje smo samo degažirali« *(Istina kao konstrukcija;* navedeno u beleški 12), onda u ovom odsustvu transcendentalne istine jeste i odsustvo njene prevashodne tragičnosti. Onako kako istina nije transcendentalna i kako njeni principi nisu unapred dati razumu, tako ni naša životna istina, sa svojim principima, nije istina tragedije kao te »sudbinske«, unapred date istine koja ima samo da se »degažira« kroz junake kao kroz svoje slučajeve, simbole i metafore, bez obzira na njihov stav. Pragmatička kritika transcendentalne istine, kao apriorne, produbila bi se táko kao *kritika tragedije*.

[123] »U prilagođavanju, u menjanju situacija leži i smisao istinitosti jedne ideje« *(Istina kao konstrukcija)*.

[124] *Laža i paralaža noći*

[125] U istoj knjizi; u odeljku *Glava puna krvi i rana*.

obesmišljavanje tragedije: tragedija je obespredmećena obespredmećenjem iluzije o apsolutnom važenju istine do koje možemo doći, svakog smisla osim onoga, posle svih smislova, koji smisla nema; duh nije više duh tragičnog (i tragičarskog) *biti ili ne biti,* duh koji se opredeljuje za biće ili ništavilo, već jedino, i uvek iznova, duh paradoksalno-protivurečnog *biti i ne biti,* duh bića i ne-bića, u istome mahu, istine i neistine, konstrukcije i Noći. Podsmeh tragediji je podsmeh svakom patetičnom »ustrojstvu sveta«, podsmeh koji to ustrojstvo, sa njegovom težnjom ka večnom važenju, ugrožava u samom korenu:

ja znam da će sutra rano zapevati u granju ispod
prozora smešna ptica
i da će za tren poremetiti patetično i mrgodno
ustrojstvo sveta.[126]

Ova »smešna ptica« koja se svakom mrgodnom ustrojstvu sveta podsmeva, jeste ono nešto malo, i beznačajno, što se ne može obuhvatiti ni jednim ustrojstvom, ali koje je *upravo tom svojom beznačajnošću beskrajno značajno,* kao moć onoga što je jače od svake moći imenovanja, od svakog ustrojstva. Ako ta »smešna ptica« dovodi u pitanje svet, koji je, ipak, neko ustrojstvo, dovodeći tako u pitanje i sâm ovaj duh, koji ostaje (kao duh ovog pesnika) uvek *duh u pitanju,* i utoliko više i dublje i jeste duh, ta ista ptica dovodi u pitanje i samu tragediju, ona se *smeje* toj tragediji. Ona se smeje iz pukotine tragedije, koja je takođe jedno ustrojstvo (mrgodno i patetično), ona se smeje čak iz pukotine na licu same Sfinge. Možda je mogućno videti kako je prslo to lice Sfinge tako da ni ona, Sfinga, u svojoj mrgodnoj

[126] U pesmi *Da zapišem (Bagdala;* datirano: *1. jul 1946).* — Zato je on, uostalom, pesnik koji može pridev *smešan,* ili prilog *smešno,* da veže uz svaku reč. Nije smešan samo *uzdah* (»Uzdah samo smešan«, — *Vaga sveta),* ili reka (»Kasno gorka smešna reko«, — *Samo peva tajni plamen),* niti su smešna samo ispovedanja (»Smešno mi je da se ispovedam«, »Smešno je da pričaš mi tajne svoje«, — *Buđenje materije),* nego je i on sâm sebi smešan: »Tvoja sam smešna replika« *(U tuđem tkivu),* »Ja sam ti smešni i gorki sleđeni vidik svih pečalnih čekanja« *(Kud odlaze).* Smešna je njegova *glava:* »moja ranjena moja smešna glava« *(Mutan lov u bistroj vodi),* ali to je, izgleda, zato što će i *smisao* biti smešan, u metafori već navedenog stiha: »Šta su htele smešne gajde smisla« *(More),* pa je zato smešan i *nemir:* »a šta je tražila smešna mušica nemira« *(Sutra)* i, čak, i sâm beskraj: »Smešan je ovde beskraj i uzaludan« *(U Areni).*

patetičnosti, — u trenutku Matićevom, koji je trenutak otkrića sveopšte nepodudarnosti, — takođe više nije podudarna sa sobom: njeno kategorično pitanje, koje pretpostavlja kategorički imperativ odgovora (i kategoričan odgovor), ovde se obesmišljava, razara ovom »smešnom pticom«: iz samoga čela Sfinge raspevala se ta »smešna ptica« Matićeva, i treba je videti kako je tamo, u toj pukotini (dovoljnoj i kada je jedva uočljiva), savila svoje gnezdo. Ako moram biti Edip (ako moram da odgovaram, ako sam od-govoran imperativu Istine), između mene i Sfinge je sada ova »smešna ptica«. Ja sam jedan *leženi Edip,* sa ovom »smešnom pticom« na ramenu,[127] koji se možda i rastače u svojoj »ležernosti«, koji postaje gotovo nestvaran, iščezavajući, ali koji je zato neranjiv. Doveden u pitanje, ja sve drugo dovodim u pitanje: svaku moć i svaku kategoričnost. Pretvaram se u svetlost. *Nema transcendentalne istine i zato nema tragedije.* Ako nema podudarnosti u životu, ako je sâm život za Matića ostajao uvek ista nepodudarnost života sa životom, život kao neka pukotina što se ne može savladati, i ako je ta pukotina podsmeh sanjanom jedinstvu, punoći, ostvarenosti, podsmeh koji je ovoga pesnika morao dovoditi do očajanja, i pre noći njegovog nadrealizma i u toj noći, taj *udes nepodudarnosti* on je, godinama, od trenutka do trenutka i od akcije do akcije (kao akcije za njegovu *bitnu* Noć), pokušavao od udesa da preobrazi u *svoju stvar,* u nekakvu sopstvenu svoju duhovnu i (ništa manje) *duševnu metodu.* Nije tu, nikako, sve u problemu intelektualnom, u problemu razlikovanja istine od zablude, u problemu kako da se izađe iz večitog dualizma istina—zabluda u koji nas je bacilo aprioristično verovanje u transcendentalnu istinu; problem je, onaj najsuštastveniji Matićev problem, kako da se izađe iz tragedije, koja je tragedija ovog dualističkog duha zablude i istine, odnosno kako da se oslabi kategorički imperativ Istine, otkrićem njene nedosežnosti kojom se Istina povlači u Noć, ali tako što se, — kroz svest o njenoj tamnosti kao samoj nedostižnosti u koju se ona sklonila, — u tu Noć povlači i njena *snaga* koja nas baca u tragediju. Svi intelektualni dokazi protiv istine, i protiv doktrinarstva, kojima Matić nije prestao da

[127] Pozivajući se na ove stihove, on ističe svoju *ležernost:* »... sa nekom ležernošću pokušavam da govorim i o najtežim stvarima ... Zar plamen koji je u dnu svega nije lak i neuhvatljiv? Zar mislite da je dublje i ozbiljnije od toga patetično i mrgodno ustrojstvo sveta?« (Nikola Drenovac, *Pisci govore,* izd. *Grafos,* Beograd, 1964).

pribegava, služeći se pri tome svojom lucidnom dijalektičnošću, sofistikom i paradoksima, — ali i dosetkom, intelektualnim blefom i »gegom«, — samo su tehnika za ovo njegovo duševno *poravnanje* sa kategoričkim imperativom istine, u službi ove ravnopravnosti sa njom. Ako ovde od samog početka nije u pitanju istina kao neka istina po sebi, nego *moja* istina kao istina mog života, onda nije u pitanju tačnost ili netačnost suda, već *položaj ili sudbina duha u suđenju.* On neće prestajati da poriče svaku doktrinu i, tako, i samo doktrinarstvo duha, tvrdeći (u pesmi *Svet se ne bi držao*)[128] da se na jasnosti propisa svet ne drži:

Svet se ne bi držao
ako bi bila samo ta siva jasnoća
taj efikasni red po red propisa
na slepim zidovima kuća,

ali ovo njegovo anti-doktrinarstvo nije samo apriorno poricanje svakog mogućnog apriornog načina, metafizičkog i moralnog, već je, tim poricanjem, i *jedan jedini način* Matićev, onaj od koga se on nikada nije odrekao niti će se odreći, način bivanja »na visoravnima gde se život i tišina slivaju u jedno«.[129] Ukazivanje na netačnost suda, ili na njegovu uslovno-pogodbenu tačnost, neka je vrsta najličnije Matićeve duševne (i *zato i pesničke)* metode, koja će, služeći se intelektualnim sredstvima, poigravajući se sa računom formalne logike i *vezujući silogizme u slepe čvorove paradoksa,* u stvari uvek da izvire iz njegovog osnovnog stava:

nije na meni da vitlam tim sečivima poruge
da sudim, da sudim taj dim što se vitla nad krovovima,[130]

i uvek da doziva njegovo more, gubljenje u njegovoj beskonačnosti, preobražavanje u njega.

On će u tome odbijanju suda neminovno da se okrene smrti, onako kako se njoj već okretao negacijom: ako mi bivamo sudom (kao sudije ili kao onima kojima se sudi, ili — još tačnije i još

[128] *Buđenje materije*
[129] U pesmi *Sutra.*
[130] *Sutra*

poraznije — kao *sudije kojima se sudi),* ovo *odricanje od suda jeste dozivanje smrti.* To je dozivanje Anđela, nepopravljivo »slepog i gluvog i mutavog« (iz pesme *Sutra):*

anđeo je došao po svoje, anđeo i slep i gluv i mutav
anđeo je došao po svoje, i ja znam šta hoće
sve je pred tim nalogom pustoš i glib i smeće prošlosti
jednostavno treba ustati i poći za njim bez reči i bez povratka.

Intelektualni dokazi su sredstva za ovo *umiranje sudije;* oni izvode duh iz zone suda, strogo ograničene, i u kojoj vlada tiranija određenosti, *putem ka bezgraničnosti koja počinje tamo gde prestaje sud,* u smirujuće apsolutno podne njegovoga *Mora,* ili u ovu bistru jesen, čija bistrina je svetlost čistote bitnosti, magla u koju sve ne-bitno polako tone, zajedno s nama, sa svakim našim jadnim »plenom«:

topla je topla magla na santama minuta
od kojih su satkani i plen i senka naša.[131]

To je magla u koju ga je uranjala nemogućnost suda, i u kojoj je ovaj pesnik bio očajavao (u doba svog nadrealizma) dok nije tu nemogućnost shvatio, sa svim očajanjima koja je neminovno prate, kao jedinu mogućnost spasenja, kao mogućnost ove bistrine ili izlaska na visoravan, s onu stranu suđenja, tamo gde su samo *Proplanak i um.* To je pokušaj izmirenja sa ovim Anđelom, koji je Anđeo naše smrti ali i Anđeo poslednjeg suda, koji ne odnosi samo naša tela već i naše istine, i sudove (od kojih su nam tela neodvojiva), naše reči i jezik: on je smrt jezika, i suđenja (zato je »i slep i gluv i mutav«), on je Istina s onu stranu naših istina, i pred kojom *padaju* sve te istine, ali smrt koja nas oslobađa svakog suđenja: njegov je poslednji sud. Dok nas uništava, on nas oslobođava. Umreti, to je *najpre umreti kao sudija,* a tek onda kao telo. Umiranje je objava bistrine:

bistra jesen otiče sokacima, anđeo je došao po svoje,[132]

[131] Takođe u pesmi *Sutra.*
[132] U istoj pesmi.

objava te »bistre jeseni« koja otiče iz oslobođenosti od suda, pa čak (u najvišem svom trenutku) i od svakog suđenja, kao apsolutna *smirenost u jednostavnosti,* najzad dosegnutoj, a pre toga, u suđenju, uzaludno dozivanoj i nemogućnoj kao što je nemogućan konačan sud. To je *rasejavanje* imperativa suda i suđenja, veliko *osvajanje rasejanosti,* to je duh odricanja od suđenja koje u nekim trenucima njegove lirike dostiže izraz apsolutne *pasivnosti,* pa čak može da ostavi i utisak izvesnog duhovnog konformizma. Ali ovaj »konformizam« je izvanredna lukavost duha, jedan *lukavi konformizam:* predavanje koje se tu javlja, od jednog do drugog (zadržanog) grcaja, od jednog do drugog propuštanja da se nešto učini, od jednog do drugog okretanja glave od poduzeća, od napora koji bi (kao) morao da se učini, to prepuštanje nedovršenosti je u stvari lukavost ovoga duha koji odbija da čini što i bezmerna većina drugih: da čvrsto skupi prste ruke, ne bi li nekako tako uhvatio tajnu života; on, naprotiv, *širi* te prste, propuštajući da sve kroz njih, kao pesak, kao voda, proteče. Svet nije u nečemu dovršenom, konačnom; svet je u nedovršenom. Svet je sama nedovršenost. Svet je nerazumljiv jer je nedovršen; on svojom nedovršenošću protivureči razumljivosti. Ova, razumljivost, ne samo što pretpostavlja dovršenost već je stvaranje dovršenosti. Utoliko je ona opasnost, jemstvo za izlazak iz sveta, jer »svet i postoji baš zato što je neko taj posao, uzaludni a neizbežni, jednom započeo, ne da ga dovrši, već da bi neko drugi došao«.[133] Ovaj paradoksalan, *konačno* beskonačan duh, taj zbog toga paradoksalno ustreptalo-ravnodušni i nežno-svirepi pesnik ispovedao se, s gorčinom (u pesmi *Ritual koji prolazi),* kako je kod njega

. . . sve nekako nedovršeno
nedovršeno zadihano
kao da ostavljaš nekom drugom,

pozivajući tog »drugog« da sve to nedovršeno dovrši:

Nek drugi neko kliktaj pesme
Nek zavitla
Lasom pesme da divlju grivu nedogleda
Nek ulovi

[133] *Ritual za njegov portret;* u zbirci *Knjiga rituala.*

(Buđenje materije), spreman čak da izjavi, i kao na granici potpunog samoporicanja i idealno savršene skromnosti, kako se zadovoljava, lično, samo opisom neke beznačajnosti:

ugao nekog grada il jednog bola
neke sobe il jedne nežnosti
mogao bih da opišem

ostalo ostavljam vama da dovršite

(Ritual pre svakog početka).[134] Ali taj »drugi«, pred kojim se on ovako povlači, ostavljajući mu (velikodušno?) da sve nedovršeno dovrši, jeste *»drugi« apsolutne istine i apsolutnog izraza u koje on ne veruje* i koje pokušava da odbije, ali samim tim i »drugi« ponora, tog beskraja koji proždire, kao svoje žrtve, upravo one lakoverne, *one koji bi lasom pesme da obuhvate nedogled,* one koji beskraju i ponoru suprotstavljaju misao i reč, veliki lovci (sa lasom pesme) na beskraj, ali koje tim istim lasom upravo taj isti beskraj hvata i odnosi. »Drugi« je neki drugi Matić u Matiću, onaj kome će on poručivati kako mu je ostalo *još samo toliko:*

Da imenuješ senke
I plamen

(Da imenuješ senke zvezda), i kao pristajući na prvo lice jednine, u pesmi, samo tu gde je otkrivao nemogućnost imenovanja, zapisivanja, kao jedinu svoju mogućnost, otkrivajući da to, pred njim, nije hartija na kojoj piše, ni hartija ni kamen nego *pepeo večeri* koji će, zajedno s njegovim rečima, vetar razvejati:

Da zapišem tajnu života na pepelu i ove večeri
— — —
Da zapišem
tajnu života oslonjenu na ruku neblagodarnu moju

(u pesmi *Da zapišem).* Konačno se utvrđuje osnovna misao: svaki stav volje, *namere* da se prodre u stvari, u njihovo ustrojstvo, izbacuje nas napolje, izvan njih: on je uvek čin nasilja nad stvarima, ali nasilja na koje stvari odgovaraju svojim skriva-

[134] *Knjiga rituala*

njem: ako je hteti dubinu siguran način da ostanemo zarobljenici površine, onda hteti sud znači »hteti« nedosežni mir ili hteti nemire nezavršivog suđenja, onaj bezdan i beskraj njegov kome se, kao neizvesnosti, ne može da suprotstavi nikakva izvesnost, i koja se upravo uveličava (kao Matićeva Noć Istine) pokušajem da joj se suprotstavi neka izvesnost. To je ponor neizvesnosti koji živi od naše žudnje za izvesnošću. Razvejavati ovu žudnju, znači razvejavati sâm ponor. Pred veličinom, pred tajnom i neizvesnošću, iz godine u godinu, ovaj pesnik postajao je sve više onaj »čovek« iz njegove vizije *Svetlost bez pogleda:*[135] čovek koji umesto odgovora otresa prašinu s ramena. *Pred ponorom Matić otresa prašinu s ramena,* s pogledom rasejano-ironičnim za sve, pa i za sâm ponor; njegova ruka što bludi nad neispisanim sveskama, nad hartijama i ceduljicama, na kojima je ostala tek jedva poneka reč, kao poneka mrlja mastila (mastila ili svetlosti), prosuta pa zaboravljena, u nehaju, *prolaskom bez pozdrava,* ta ruka lucidnošću rođena je za pero, za odgovaranje, ali ovim *odbijanjem odgovora ona se pruža prema prašini,* sposobna da tu prašinu, dodirujući je, pretvori u nekakvo *svetlucavo tamno zlato.* On neće da vitla »sečivima« očajanja ili poruge, sečivima suda i suđenja. On neće ništa da uzme. Ne zapisati ništa, ne uzeti ništa, predajući se živim, a smrtnim, prolaznim istinama (i prolaznim rečima, onima što se zapisuju u pepelu večeri), i tako razvejavati se, pretvarati se u ovaj svetlucavi prah, zajedno sa stvarima, *i tako* naći se na nekakvom rastojanju od sudbonosnog (koje »sudbonosno« jedino nas pretvara u stvar, onako kao što zao duh, u folklornoj mašti, okamenjuje junaka koji je pošao da ga nađe), ne naći se oko u oko sa stvarima, već ih gledati uvek pomalo razrokim pogledom, ili *»iskosa«,* uvek sa izvesnom ravnodušnošću u poštovanju, sa njegovom *indifference respectueuse*[136] prema svemu: ne samo prema bićima svih

[135] Iz 1926, sa posvetom: *Za Dragana Aleksića; Savremeni pregled,* 1927, II, 8; v. u knjizi *Bagdala.*

[136] Ovaj izraz, *indifference respectueuse,* našao je Matić kod A. Adamova, koji ga je, »igrajući se kontrapunktno s uobičajenim izrazom kojim se katkad završavaju francuska pisma *hommage respectueux,* jednom napisao da bi se izvukao: *indifference respectueuse«* (v. u knjizi *Laža i paralaža noći* u tekstu *Odlomak iz jednog pisma).* On tu naglašava ovu »ravnodušnost punu poštovanja« u odnosu među ljudima, »u ovom svetu toliko uzburkanom«: »Plašim se da hoćeš da umešaš svoje prste u stvar koja te se ne tiče, da gaziš po prostoru koji bi trebalo ostaviti oko čoveka čistim«.

»ostalih Ja« (sa kojima nije prestao da se *doziva* telefonom), već i prema idejama, i to ne samo tuđim, nego pre svega svojim sopstvenim, pa i prema svojim osećanjima, neodvojivim od tih ideja. Ako je ta *indifference respectueuse* ipak samo jedan ideal, koji nikada neće biti u potpunosti ostvaren, ispunjen, — uvek će ostati u nama žudnja za spasenjem, san o sveispunjenosti, taj večito nerazumni »drugi« koji odnekud veruje da njegova istorija može biti »napisana«, uvek će ostati Noć koju »piše« upravo naš pokušaj da napišemo Istoriju, tako da svaka Istorija čita se, s naličja, i kao ova istorija Noći, — ovaj ideal upravljao je, sve odlučnije, svakim pokretom Matićevim, okrećući ga, na svakom putu i u svakom trenutku, traženju »ničije zemlje egzistencije«, one praznine između Ja i Ti (ali u samome Ja, u samom Ti kao *između* njega i misli, duha i istine), te praznine iz koje ne prestaje da peva tajni plamen. Ona prodire, ta njegova *ravnodušnost u poštovanju,* u svaki sud i predstavu, ali (valjda upravo zbog toga) i u svako osećanje; to je njegovo »pa šta«, koje će ostaviti traga još u doba nadrealizma,[137] da sve zamršeno, sva pitanja i osećanja dovede u pitanje, i koje on neće doviknuti samo ovoj ili onoj filosofiji, već koje će dobaciti i sopstvenom osećanju, ma koje to osećanje bilo, čak i sopstvenoj svojoj ljubavi:

Voliš me, pa šta? Zar da ne prihvatiš glasove. Ko si ti da ne bi bila glas među glasovima.
Volim te, pa šta? Zar da mimoiđem mudre zvezde.
Zvezde, zvezde, zvezde. I nikad, kažu, kraja.
Polovina, prave zvezde; polovina, fantom-zvezde. Ko kome tu govori? Ko je tu pred ogledalom, ko iza ogledala, praslika plamena?
Prolaze bez obzira, bez pozdrava. Bez srži. Ajde, bogati!
Volim te, pa šta?
Voliš me, pa šta?

(Buđenje materije). To postaje, u njemu, pra-stav svakog stava, ono pre i posle svega, taj *pa-šta stav* koji je pred licem ljubavi isto onako kao što je pred licem bilo koje filosofske vizije: u tom pa-šta stavu rastače se, bez nade na povratak, svaki *izbor,* ili svaki *odgovor,* na ravni osećajnoj i na ravni intelektualnoj. Izbor

[137] 1930, u pesmi *Iz žutog beležnika* (v. u knjizi *Bagdala),* gde se ono javlja, između strofa, u obliku zlokobnog refrena: »Pa šta onda?«

je ono što kao da tu približava, upravo kroz »pa šta« ovog pesnika, i gotovo do poistovećenja, duhovni stav filosofa i stav ljubavnika: i jedan i drugi su pokušaj izbora, i određenja kroz njega, i jednome i drugome ovaj pesnik suprotstavlja, kao i uvek, mogućnost drugog i drugačijeg stava, i zbog toga im suprotstavlja množinu. *Stvarnost je množina,* to su *glasovi a ne glas* (ali glasovi kao jedan glas apsolutne Istine koja nema svoga, *jednog* glasa među nama); stvarnost je rastakanje svakog glasa u mnoštvu glasova, ponovo na putu ka Matićevom *talogu* koji je *smeće prošlosti,* na putu svega, svakog glasa, ideje, slike, prijateljstva, u tu *prošlost kojoj biće ovde stremi onako kako stremi ovom talogu,* u kome kao da je »čistota bivanja« i iz kojeg ne prestaje da se diže ona njegova pesma »tajnog plamena«.[138]

[138] U nekim trenucima (posebno pedesetih godina), on se objavio kao elegičar. Njegova elegijska poezija *(Pisano pred zoru, Da imenuješ senke zvezda),* koja je nesumnjivo dostigla najviše trenutke lirskog elegizma srpskog jezika, otkriva, pred rastrojenim slikama detinjstva, *odsustvo* jednog idealnog sveta. Njeni blagi, smirujući ritmovi, koji se uzdižu iz pogruženosti (»i ničeg više nema«), iz ovoga doživljaja praznine, odsustva, mogu da se učine kao protivurečni njegovome duhu koji nije prestajao da odbija ispovednu liriku, a pogotovo (čak s gađenjem) plač nad »izgubljenim iluzijama« (od vremena pesme *Mutan lov u bistroj vodi).* Ipak, ta prolaznost svetova nad kojim će on ovde bugariti, data je najprisnijem njegovom iskustvu: to nije samo prolaznost koja nije mogla i njega da ne užasava, onako kako je Bodlera užasavalo otkucavanje časovnika (o tome govori on u knjizi *Laža i paralaža noći),* već je to i prolaznost koju zna pragmatičko iskustvo istinâ u neprestanom stvaranju ali i u neprestanom rušenju: tamo gde je transcendentalna istina mrtva, prolaznost dostiže najviši svoj intenzitet. Matićeve reke, u doba nadrealizma, koje nezaustavljivo prolaze, svakako teku i iz toga duha njegovog pragmatizma, ali nesumnjivo se ulivaju u svest o sveopštoj prolaznosti. Međutim, užasavanje od prolaznosti, od rušenja, ovde teče naporedo sa užasavanjem od večnosti. Ovaj pesnik zaista nije onaj koji bi mogao prolaznost da suprotstavi večnosti (»daleko su vremena Platonova, kad je prolaznost bila samo ‚pokretna slika večnosti'«, tvrdio je u knjizi *Laža i paralaža noći),* ali je, svojom nesposobnošću za konačan odgovor, i za ma kakvu konačnost, nesposobnošću koju će kasnije prihvatiti, tražeći u njoj jedinu stvarnu mogućnost svoga egzistencijalnog »rešenja«, on bio osuđen na još veće užasavanje od večnosti. Ove elegijske pesme piše, ipak, duh koji je još 1930, u anketi *Čeljust dijalektike,* u almanahu *Nemoguće* postavio pitanje: »Čitav jedan dan! Ne izgleda li vam katkad da mu nikad nećete sagledati kraj?«, duh koji će tvrditi, kasnije, da čitavoga svog života i nije ništa radio nego rešavao ovo pitanje (»Na njega sam odgovarao svim onim što sam radio, ili nisam radio, pisao ili ne pisao, blesavio se, bio pametan«), i koji će iz same srži svoga iskustva moći da izjavi: »Ako već treba praviti neke hijerarhije, onda bih na vrhu, ili na dnu, svega postavio tu najprolazniju, najintenzivniju prolaznost«. On je pesnik koji će u jezgroviti stih »samo sneg ovde pobeđuje« (u pesmi *U odajama trajanja,* sa naznakom: »za bas-bariton već na izmaku«, u knjizi *Laža i paralaža noći,* a

Naći se pred Matićem pesnikom znači naći se na putu svog preobraćavanja u ovaj talog, njegovim izazovno-podsmevačkim »pa šta«, izgovorenim »u prolazu« i »bez pozdrava«, onako kako to čine i »zvezde«, čija stvarnost je ranjena istom problematič-

zatim u zbirci *Knjiga rituala)* uliti iskustvo onoga »koji nikada nije raščistio s tim da li baš sada ovde prebiva, ili se samo / seća da je prebivao, ili tek sluti da prebiva«, neubeđen u sopstveno postojanje, i čija istorija zbog toga nikada neće biti napisana (jer »nigde ga / nije držala zemlja«), ali i čije vreme kao da nikada se neće pomiriti sa njegovom svešću. To nije pesnik vremena već pesnik najsvirepije negacije, kroz apsolutne promene koje ne uspevaju da uvedu u vreme, onaj koji će, istina, reći da smo »od vremena sazdani«, ali koji ostaje u svome priznanju iz 1930: »Nisam nikada razumevao vreme; niti je vreme, taj stalni zid moje večnosti, razumevalo mene. Uzalud sam kucao u zid svoje robijaške ćelije, ali vreme, izgleda, ne poznaje Morzeovu azbuku robijaša. Juče, danas, i sutra, tu igru piljaka na putu sam već da zaboravim. U ovom pejzažu po kome se krećem, razlikujem događaje više po nekoj gustini i jačini, sa kojom me obavijaju i zapljuskuju, no po njihovom redu duž ne znam kakvih odomaćenih lestvica. Znam samo da se menjaju i da se menjam, to jest da postoje i da postojim, ali šta to ima veze sa danas, danas, i danas. Ja sam što nisam bio i nisam već što ću biti, i nisam bio ono što sam, i neću biti ono što nisam, kao što nisam što neću biti i neću biti ono što ću biti« (v. u knjizi *Bagdala,* pod nazivom *Vreme).* On je pesnik odsustva, koje stvara ova nezaustavljiva negacija svega i, kroz nju, one *bitnosti* koja se tu otima, i koja dozvoljava ovu senzaciju »jačine i intenziteta«, ali ne i senzaciju vremena: ona sama je ne-vreme u vremenu. Kada on piše elegijske stihove, možda je na poslu traženja ma kakve svoje izvesnosti (makar i izvesnosti mrtvih svetova detinjstva), ali je sigurno i na poslu »robijaša« — na poslu ovog dozivanja vremena. Pod naslovom *Proleće 1944,* u knjizi *Laža i paralaža noći,* napisao je on i rečenice: »Šta bih dao da mogu da pišem u vremenu prošlom, pa, čak, i u vremenu davnoprošlom! A najradije u vremenu budućem«; dobrim svojim delom, njegova kasnija poezija kao da je upravo pokušaj ovoga pisanja »u vremenu prošlom« (i, ništa manje, u vremenu davno-prošlom, čiji oblici su tu veoma česti), ili tačnije, ona je pokušaj da se nekako *napiše* to vreme prošlo i davno-prošlo. Mi, koji smo »uvek na početku: uvek je vreme sadašnje«, ovde se javljamo kao oni koji elegijskim stihom traže vreme pre svega, prognani ne samo iz jednog sveta, već umrlog, već prognani i iz samog vremena, razoreni silama diskontinuiteta, istine u rušenju, Istine u Noći. To je *odsustvo* koje pokušava ovde sebe da prevaziđe, time što će doći do vremena ili do svoga »lociranja« u njemu, do svoga proizvođenja, u svesti, za nekakvo *sadašnje* odsustvo, suprotstavljeno — ritmovima elegijskog nadahnuća — prisustvu, punoći sveta i stvarnosti bića koji više nisu ali su *jednom bili.* (Nije beznačajna činjenica, uostalom, da je ovaj pesnik došao do slika najveće konkretnosti upravo u ovim elegijskim pesmama: vizije kuće koje više nema, starog drvenog mosta preko Morave, »riđeg psa klempavih ušiju« koji leži na pragu kojeg takođe više nema, su najkonkretnije, gotovo »realističke« vizije Matićeve, kakve ne postoje u drugim njegovim pesmama. Kao da je samo elegija, posredstvom smrti, mogla da dođe do ove konkretnosti slike: kao da ih je smrt učinila onim što, inače, u životu nisu: vidljivim, i plastičnim, s jasno izvučenim linijama oblika.) Ali to je, u suštini, uvek odsustvo koje je apsolutno, i koje je

nošću (»polovina, prave zvezde; polovina, fantom-zvezde«),[139] a biti ovaj duh znači biti duh u kome se sve, nezadrživo, rastura, zahvaćeno ovim neumoljivim zupčanikom, pa-šta stava, i svet (ideje, ljubavi, slike, prijateljstva) i on, između usplahirenosti i ravnodušnosti, bez lika, bez krika. Ima tu, između njegovih reči i iskidanih rečenica i odlomaka, i neko gluvilo, neko strašno duboko ćutanje koje je kao ćutanje njegovih polu-pravih polu--fantom zvezda ili kao ćutanje kosmičkog ponora u nama, ćutanje sa kojim ovaj duh pokušava da se saživi, kao sa »zvezdama«, sa njihovom »mudrošću«. Mudrost zvezde je u tom prolasku bez pozdrava, bez odgovara.[140] To je nešto što prosto jeste, što i ne pokušava da pređe *preko ili ispod te linije saznanja da jeste*, te svoje činjeničnosti koja je samodovoljna jer se ne daje svesti, i koja svest razara upravo kao ovo »pa šta« svakom objašnjenju, opredeljenju, izboru: *jedino što kosmosom struji, to je ravnodu-*

zbog toga i odsustvo vremena, ili prisustvo one bitnosti Noći, tog *taloga* bića i ideja, stvari i osećanja, onoga što ostaje posle svega, i kome se ovaj pesnik, *osuđen na njega,* sve odlučnije privolevao, utoliko više ukoliko je odlučnije prihvatao svoju sudbinu onoga koji ništa ne može da zadrži ili onoga u kome sve umire. On je pesnik odsustva kao van-vremena Noći ili van-vremenog »tajnog plamena«, i on je volja za tim »tajnim plamenom«, za tim talogom pre svega: ako njegova elegijska poezija traži neko prisustvo, makar i kao prošlo, kao mrtvo prisustvo, po nužnosti produženog očajanja zbog odsustva, očajanja u Noći, ona uvek istovremeno traži i ovaj talog. Ona je istovremeno, i to svojim dubljim, podzemnim tokom, poezija tajnog plamena koji se rađa kroz naše umiranje, kroz naše rušenje u prazninu, kao pesma same bitnosti, kao »supstanca« svega, koja se raspevala ovim rušenjem. Matić je glas očajanja u Noći, ali i glas same te Noći. Njegovu elegiju isto toliko piše njegova volja za stvarnošću, njegovo očajanje za vremenom, koliko i volja ove Noći čija svetlost je od sveta bića i reči pretvorenih u talog. To je (i kroz očajanje) još jedan način našeg rasturanja. Ako ovaj pesnik, čija svaka akcija završila je kao suštinska akcija Noći, i za Noć, ne govori ovde svetu i sebi samom svoje »pa šta«, na putu ka sve dubljem fantomstvu sveta i čoveka, kroz njega to »pa šta« govori ova Noć. Sve što je napisao posle ovih elegijskih pesama (prvih značajnijih njegovih pesama posle nadrealizma, u čijem znaku i dešava se njegovo *drugo* pesničko buđenje) bilo je, krug za krugom, sve moćnije prodiranje ovoga »pa šta« ravnodušnosti Noći u njega samog, u sve dubljem njegovom ulasku u Noć, tamo gde je *Proplanak i um* i gde se i poslednja iluzija o prisustvu u vremenu pretvara u ono »smeće prošlosti« koje otkriva Anđeo iz pesme *Sutra,* i pred čijim nalogom »sve je (. . .) pustoš i glib i smeće prošlosti«. Tamo gde je ovaj Anđeo, nema elegije. Matić je, sve odlučnije, onaj koji je i *pred* njim, ali i sami taj Anđeo, koji i govori ovo »pa šta«: otuda će elegijsko nadahnuće, kasnije, ponekada samo da ga dotakne, ali nikada više da se potpunije obnovi.

[139] *Buđenje materije*

[140] I pozdrav je, ipak, neki odgovor, neki *izbor?*

šnost. Put u kosmos ovde je zato put ove ravnodušnosti, ovog privikavanja na nju; vaseljenskom ponoru (u čoveku, izvan čoveka) ne treba suprotstavljati odgovor, sve i ako je taj odgovor samo neka »slika«, jer ponor se i otvara najstrašnije tamo gde je slika (odgovor, ideja), ponor je ono »drugo« i »drugačije« slike, istine, ideje. On je neizmenljivo anti-slika, anti-ideja ideje, anti-istina istine, ona *praznina* u njima, onaj beskraj u konačnom, ona *provalija* nad kojom ovaj pesnik u sudbini varijante nije prestajao da živi, tako da su sva njegova rešavanja uvek rešavanja za ovaj život nad provalijom. Ako je odsustvo slike prokletstvo duha koji je ostao bez transcendentalnog uma, treba se učiti *prihvatanju* tog prokletstva, mirenju i saživljavanju sa njim, koliko nam je to igda dano. Treba se učiti »pravilnijem loptanju«, treba se »pomiriti sa životom«, ali tako što je ovo »pomirenje sa životom« pomirenje sa neodgovorom kao sa ravnopravnom mogućnošću bezbrojnih, različitih a jednako mogućih odgovora. *Izmirenje sa životom je izmirenje sa praznino m ne-odgovora, neizvesnosti, nenađenosti.* Izmirenje sa odsustvom konačnog suda, sa prazninom u sudu, osvajanje lakoće.[141]

[141] Ideal lakoće, koji se ovde javlja, neodvojiv je od poricanja konačnog odgovora (konačne istine). Odsustvo konačnog odgovora je posvećivanje u izgubljenost, ali, samim tim, kroz tu izgubljenost, i u lakoću. Ovaj pesnik zna to od samih svojih početaka: samo dve godine posle *Istine kao konstrukcije,* posle tog poricanja apsolutne istine kao *jedne* istine, i posle poricanja *jednoga* »načina« te istine (jednog morala i jedne metafizike), on je sa oduševljenjem ispisao rečenice u slavu ovog ideala: »Nije više tajna naći tačku odakle se može ići podjednako lako, podjednako elegantno svakoj stvari i crpsti iz svakog trenutka radost koju čuva. Nosim u sebi biljadu morala, biljadu metafizika, biljadu načina da pređem svakoj stvari. U svakom trenutku biljadu izlaza i biljadu kobi« *(Pošiljka).* Rečenice ovog teksta osvetljavaju rečenice iz teksta *Neka bude volja tvoja:* »Otvorite prozor, nebo. Smisao, najzad nađeni, ispunio je sve praznine. Primili smo život kako smo mogli: ostalo je došlo kao odmazda. Razumeo sam to odmah, ali nisam hteo da priznam ni sebi ni drugima. Ipak sam pomišljao da je život nešto drugo, ogromnije, nepodnošljivije. Pravio sam velike pokrete, disproporcionirane, da ga primim. A on je bio samo nerazumljiviji. Ali je trebalo da se pomirim sa njim. Uzeti ga ispod ruke, staviti mu ruku na rame. *Saznanje je bilo samo učenje jednom pravilnijem loptanju«.* Pomirenje sa »životom« je osvajanje lakoće jer je zavada sa *jednim* moralom, sa *jednom* metafizikom, u stvari *sa odgovorom* koji, ma kako bio dijalektičan, ipak je izbor, i ipak »jedan« odgovor, onaj koji posvećuje u teškoću jer nastoji da »primi« život, u njegovoj mnogoličnosti i njegovom mnogoznačenju, onaj koji je, zbog toga, neizbežno »teatralan« ali i osuđen, bez leka, na bolest »disproporcioniranih pokreta«. Odricanje od tog odgovora je posvećivanje u lakoću, koja je ovde ideal iznad ideala saznanja, zbog čega i jeste »saznanje« samo »učenje jednom

Ne treba se kladiti. Ponoru, beskraju neizvesnog ne treba suprotstavljati nikakvu izvesnost. Treba odbiti opkladu.[142] Matić je, posle svega, i kroz sva njegova učestvovanja, pokušaj odbijanja opklade. Ako je nemogućno potpuno oslobođenje od onog »drugog« u sebi, koji bi lasom pesme da ulovi »divlju grivu nedogleda«, koji bi sve nedovršeno da završi, koji *ne prestaje da*

pravilnijem loptanju«. Smirenje Matićeve pesničke fraze, iz koje nije prognana, nikad, opasnost diskontinuiteta (kad smo u njoj, ostajemo nad provalijom), ali u koju prodire, sve osetnije, takođe i blaga ustalasanost jedne mogućne kontinualne linije koja teče naporedo sa ovim izazovima diskontinuiteta, to smirenje je delo ovog učenja »pravilnijem loptanju«, ovog odbijanja jednog odgovora, tog odbijanja koje je on mogao *teorijski* da jasno istakne, ali sa kojim je imao *da se saživljava* do dana današnjeg: zahtev za ovim odgovorom mogućno je poreći u razumu, ali ne i u biću. On je samo racionalna projekcija iracionalne težnje bića za svojom punoćom, jedinstvenošću i nađenošću.

[142] U članku pod naslovom *Lako je Paskalu* (v. u knjizi eseja *Proplanak i um*, izd. *Nolit*, Beograd, 1969) on kritikuje Paskalovu čuvenu »opkladu« (dokaz za postojanje boga, primenom računa beskonačnog: kladiti se da bog postoji znači ništa ne izgubiti: jer ako on postoji dobitak je siguran, a ako ne postoji ništa se ne gubi jer je u tom slučaju i tako sve izgubljeno, — v. Paskal, *Misli*, stav 233, izd. *Kultura*, Beograd, 1953), zato što ona i nije opklada u pravom smislu reči, jer u njoj ne postoji »jednakost rizika«, ali prava njegova kritika, ona koja bi išla iz osnovnog njegovog duhovnog stava, bila bi kritika opklade u načelu, ili kritika *dobitka*. Na Paskalovu reč: »ali kladiti se mora; nije to pitanje volje: u kolu ste«, on bi suprotstavio svoju ravnodušnost prema dobitku kao prema samoj izvesnosti: ako je »u kolu«, i zbog toga je prinuđen da se kladi, njegova opklada takođe uvek »dobija«: jer, i kad izgubi, kad u očajanju nađe neizvesnost beskonačnosti, ili beskonačnu neizvesnost, on nalazi i oslobođenje od ovoga »kola« klađenja, od kola u koje nas baca nalog za izvesnošću. Ako Paskal dobija jer *nikad* ne može da izgubi, Matić dobija jer *uvek* može da izgubi. Njegova pesma *More* je takvo *dobijanje izgubljenom opkladom;* njegova »kavga sveta«, između da-sveta kao ne-ja i ne-sveta kao da-ja, jeste nezavršivo, beskrajno klađenje u kome neuništivi nalog za izvesnošću, za odgovorom, upravo time što se zadovoljiti ne može uvodi u jedan nezavršivi život, otkrivajući jedinstvo konačnog i beskonačnog, onoga što se kladi (kao čovečansko, i razumsko) i onoga što se ne kladi (kao apsolutna ravnodušnost nečovečanskog, ali u samom čovečanskom). On »jedinicu«, čoveka, nije stavljao pred beskonačno, da ga sa njime sabira ili oduzima (i time dođe, kao Paskal računom beskonačnog, po kome se beskonačno ne uveličava ako mu se doda jedinica niti smanjuje ako mu se ona oduzme, do otkrića čoveka kao ništavila, kao nule, pred beskonačnim), već je, lomljenjem odgovora, i otkrićem neizvesnosti, nastojao upravo da otkrije beskonačno u konačnom i konačno u beskonačnom, otkrićem jednoga jedinstva koje, međutim, prevazilazi isključivi razumski stav i zato zahteva stav estetski. Ako je, u »opkladi«, Paskalov stav — stav razumski, stav Matićev je stav *estetski*. Pred ponorom, koji i u njemu otvara *razum*, on traži spas u stavu estetskom. On pokušava pred njim da bude estet, onaj koji, uostalom, jedino može da opstane »na jalovoj ivici saznanja«: nema razumskog pomirenja sa beskrajem. Iza *logičke* kritike Paskalove opklade kao

se kladi; ako smo »u kolu«, zaista, mogućno je (sa »smešnom pticom« na ramenu), u težnji ka *indifference respectueuse* prema svemu, prema svakom Ja, a pre svega prema svom sopstvenom Ja, uprkos svemu podržavati svest o praznini koja je u svemu »dovršenom«, *podržavati samu tu prazninu* u stvarima, u rečima, u misli, onaj *predah* koji se tu rađa, onu *belinu* koja se tu otkriva i koja kao da je jedina mogućnost života:[143] mogućno je ipak dovršavanju suprotstaviti rasejanost, žudnji za izvesnošću svoju ravnodušnost koja *ili* se ruga stvarima, otkrivajući u njima beskrajna protivurečja (kao sami beskraj u kome se one rasturaju), *ili* ih baca u ovu rasejanost što ih pretvara u iskre tamnog svetlucanja, u pesmu »tajnog plamena«. Mogućno je prepuštanje, pa makar i samo u meri one pasivnosti koju će ovaj pesnik nalaziti, ranije, kao nadrealist, u rekama svog očajanja, koja će ovde, posle svega, i kroz sve njegove istine kao »akcije« koje stvaraju njegovu Noć Istine, da se iskaže kao Noć akcije (ta

»konvencije« kojoj se, čak, »oduzima svest da je konvencija«, stoji ovaj skriveni estet, koji počinje tamo gde logički um prestaje: u neizvesnosti, kao što iza njegovog zablađujućeg, tobože zavidljivog: »Lako je Paskalu: beskraju, ambisu, on suprostavlja nesalomljivost ‚večnosti', hrišćansku dogmu« leži, prećutano, njegovo užasavanje od dogme, ma kakve (ne samo hrišćanske) kao užasavanje od njegovog »čitavog jednog dana« od večnosti: »Šta bih s večnošću?«

[143] Ako tu ima Malarmea u ovoj poeziji, kao jednog duhovnog iskustva koje će se ukristalisati u misao o *belini*, to je zato što ima ovog pokušaja usvajanja te beline, tog *predaha* u stvarima; još 1924 (u stihovima *Čovek nema svoju sliku;* v. *Knjigu rituala)* Matić je istakao ovaj ideal beline, predaha, kao osnovni ideal svoga »između« u kome je, čak, jedino mogućan život: »a zatim neki Malarme je postojao / tvrdio je da i beline govore / između redova zamisli moje ruke u pokretu / a i život gde bi stao kad ne bi bilo predaha / kad ne bi bilo beline«. Potrebna je ta pukotina u stvarima, »između redova zamisli«, ona koja je slobodna za pokret: nema pokreta tamo gde je samo zamisao u punome svom ostvarenju, u savršenom identitetu zamisli i rečenice, čoveka i njegove slike. Ali, ispunjenje ovog ideala: »između redova zamisli moje ruke u pokretu«, pretpostavlja prihvatanje te »beline«, putevima zaobilaznim, putevima očajanja zbog neispunjenosti i nedovršenosti, putevima straha od ambisa: zato će, između otkrića ovog ideala i njegovoga ostvarivanja, ovaj pesnik imati da prođe kroz nadrealizam i kroz svoja pesnička ćutanja. Istorija njegove poezije kao da je istorija ostvarivanja ovog ideala pokreta »između redova zamisli«, istorija prihvatanja ove *beline*. (Posle svega se nameće ideja: da su ideali te istorije, kao njeni ciljevi, bili postavljeni, ponekada sa savršenom određenošću, još na samim njenim počecima, tako da se ta istorija javlja kao ostvarivanje tih ideala, i tako da se Matićeve rečenice, kojima je opisao te ideale, — ove beline, a sa njome i *lakoće* pokreta, njegove »ležernosti«, — mogu shvatiti kao najsažetiji komentari njegove sopstvene poezije, koju će on tek *kasnije* napisati. Ako je on zaboravljao ove ideale, u burama Dana i Noći, oni kao da njega nisu zaboravljali.)

pasivnost tu kao transcendentalna apsolutna akcija). Ako je mogućno očajanje zbog nemogućnosti suda kao zbog nemogućnosti svepovezujućeg »i« razumske istine (ili kao zbog nemogućnosti rečenice), i ako su, u tome, mogući disproporcionirani, diskontinuirani pokreti Matićeve nadrealističke poezije pisane nad ambisom, moguće je i ovo prepuštanje, kroz očajanje i uprkos njemu, toj nemogućnosti, ovaj pokušaj mirenja sa njom kao mirenja sa *belinom,* sa ambisom ili Anđelom iz pesme *Sutra* (koji oduvek vreba, taj Anđeo smrti, iz svake ovakve *beline),* pokušaj koji ove uzrujane pokrete preobražava u mirne, široko-eliptične pokrete pozne poezije ovog pesnika, one za koje mogu znati samo oni što ništa neće konačno da uzmu (sudom i odgovorom), koji blago i rasejano dodiruju stvari, bludeći među njima, i bacajući ih u bludnju, rasturajući svoju pažnju upravo iz straha da se, između dve rečenice, »ne otvore vrata nad ambisom«.[144] Mogućno je ovo rasejavanje pažnje, ovo gubljenje koje *nemogućnu filosofsku istinu preobražava u mogućnu estetsku istinu,* i koje nemogući jezik suda, kao jezik konceptualne filosofije (ali i jasne razumske vizije uopšte), preobražava u *estetski jezik kao jedino mogući jezik Noći Istine ili apsolutne Noći.*

Zbog toga njegova *istina kao »pravilo akcije« završava u lepoti onoliko koliko završava u nemogućnosti intelektualne istine.* Intelektualni fenomen tako se preobražava u fenomen estetski, onako kako se istina iskustvenog pretvara u Istinu van-iskustvenog, ili kako se sama akcija, ovim utapanjem u Noć u kojoj nema više nikakve konstrukcije (koja nije naša konstrukcija) preobražava u akciju za tu Noć izvan svake akcije, u pasivnost, ili, najzad, kako se ponor beskrajnog od izvora užasa i očajanja pretvara u izvor smirujuće lepote. *Estetizam* koji se tu javlja jeste jedino mogući odgovor ponoru, kao ovo odbijanje svakog odgovora. U osnovi ovog estetizma je užas od ponora koji

[144] »Sinoć, iz nebuha, rekao je, uz osmeh nekako pun užasa i u isti mah pun ironije:

— Sva stvar je, vidiš, u tome: govoriti, ispisivati, ponavljati bez prestanka izvestan broj rečenica, taman toliko korektnih da se na njima ne zadržava pažnja, kako se ne bi pojavila neka pukotina, izbegavati po svaku cenu da se pojavi kakva bilo pukotina — kakve su to rečenice, šta one znače, nije važno — važno je jedino da one teku, da one pletu mrežu, da se iznenada ne pojavi neki zastoj u tom mreženju, da rez jedne rečenice tačno pada na rez druge rečenice, *samo da se ne otvore vrata nad ambisom,* da se ne javi ona pukotina od koje jedino strepim« *(Laža i paralaža noći,* odeljak *Hotelska soba).*

se doziva »pažnjom« za odgovor, u odgovoru, pokušaj rasejanosti koja rasejava svest rasejavajući svet, oslobođavajući ga od težine i bacajući ga u lakoću zabludelih fragmenata koji se poveziju ritmovima oticanja, u miru, i svojim sjajem, a ne punim naporom volje da ih stvarno poveže u neku sliku (u neki sud, istinu, izvesnost). *Estetizam je ovde odbijanje opklade sa beskrajem.* Tajna tu više nije neprijateljska Tajna, onako kako prijateljstvo (spasenje) nije u sudu, u odgovoru (u izboru filosofije ili u izboru ljubavi); prihvaćena odbijanjem konačnog odgovora, rasejanošću za njega, ona nas prihvata onako kako nas prihvata Matićevo more ili njegov beskraj bez lika: rasejana u zlatne večeri ovog pesnika, u ovom duhu čiji svaki odgovor je, suštinski, nekakav *odgovor samom Odgovoru,* u tome ne-odgovornom i nad-odgovornom duhu. Tajna je, sa svojim beskrajem, *pripitomljena;*[145]

[145] Odreći se od odgovora, od »smešnih gajdi smisla«, dići ruke sa »nepoznatog posla«, rasejati volju i svest, to znači (makar samo u jednom jedincatom trenutku, prolaznom onako kako je prolazna mogućnost ovoga odricanja od odgovora: neman inteligencije čeka nas već iza prvog ugla ulice) prihvatiti more, kao beskraj, kao ponor, ali — i upravo tim prihvatanjem — *pokoriti ga.* Za Matića je more jedno *pokoreno more* (ono što nije bilo ni za koga drugog pesnika), ili jedan rasejani beskraj kome on, mireći se snom sa njime, zaista ne suprotstavlja nikakav odgovor i tako ga čini bezopasnim, čak pokornim, kao nekakvu *domaću životinju,* tako da se ono, koje je nepregled, i koje je strašni ciklon što krši sve katarke svih naših brodova, i *upravo zato* što je to, u ovome duhu pretvara — što je isto toliko stvar fantastična koliko i neumitna — u »poslušno pašče« (u završnim stihovima pesme *More):* »Spavaj / večnost je taj sjaj, taj nedogled / taj uzaludni sklad nad paperjem brodolomnika / i tvoj san preko svih pravdi i svih nepravdi / večnost je taj talas što nesmiren vrvi pred tvojim / smrtnim nogama / taj talas silan ciklon što lomi katarke / i poslušno pašče pred nemilosrdnom, ljubljenom, zaspalom / nogom tvojom«. Jedino je ovaj pesnik video (i jedino, valjda, on je i mogao da vidi) beskraj kako je »smešan i uzaludan«, i čak kao neko mače koje još malo pa možeš da pomiluješ rukom: »Smešan je ovde beskraj i uzaludan / Ko mače da je da ga pomiluješ rukom / (al ne gledaj ga u oči / kakav beskraj i kakva divljina) / — / U svakom prozoru zalazak jedan zarobljen i mesec mlad i malo mora na dlanu« (u pesmi *U areni).* Uzaludnost beskraja je tu krajnja projekcija pragmatičke misli kao misli istine iskustva, na putu ka nekom cilju, i proverljive njenom efikasnošću, njenim slaganjem sa tim ciljem: beskraj je uzaludan, i čak »smešan«, jer je *besciljan.* Pomiriti se sa ovim beskrajem znači pomiriti se sa besciljnošću, a pre svega sa besciljnošću odgovora i odgovaranja, ili pomiriti se sa rasejanošću, i tako ne »suprotstaviti« beskraju neki odgovor (bilo kakvu opkladu) već mu suprotstaviti ovu rasejanost. Jedino ta rasejanost »pripitomljava« beskraj, pretvarajući ga u jednu *estetsku* činjenicu koja je, ovde, upravo ovo rasejavanje svake *intelektualne* činjenice, svake »pažnje«, odgovara, »opklade«. Otuda i upozorenje: »Al ne gledaj ga u oči / Kakav beskraj i kakva divljina«, upozorenje koje podrazumeva i doziva stihove: »Al ujeda prostor ranjena tavna zver što u stopu me / Kroz šumu

ona se od izvora užasa pretvara u izvor utehe: to je nemogućna Istina, ili Istina Nemogućeg, kao Istina svake istine i stvarnost svake stvarnosti, s onu stranu slike i pojma, koja se ne daje razumu i *zato* se daje estetičkom čulu. Ako apsolutno razara filosofski jezik, ono upravo tim razaranjem stvara ovaj pesnički (ili estetski) jezik, onako kako razara naše istine kao *njihova* Istina, ili kao Matićev »tajni plamen«: to je *estetska istina kao jedina dosežna istina apsolutnog.* Apsolutno produžava svoj život: *poricano u razumu, ono vaskrsava u instinktu,* tako da je to nezavršivo poricanje razumskog u njemu samom kao neprestano uspostavljanje estetskog, ili kao neprestano poricanje očajanja razuma, nepomirljivog sa beskrajem, upravo ovim poricanjem razumskog stava kroz mirenje sa beskrajem koje je, opet, mogućno samo u ovome stavu estetske istine kao nad-razumske, nad-saznajne Istine. Lepota je ovde lepota Istine u njenoj nesaznajnosti, način izmirenja sa nesaznajnim, nužan onoliko koliko je *jedini:* svaki drugi stav, kao prevashodno *razumski,* vraćao bi očajanju zbog »divljine« beskraja, samoj toj divljini. Nešto razumsko je, međutim, uvek u njenoj osnovi, kao sama ova »divljina« ili očajanje koje nije pobeđeno nego se neprestano pobeđuje, kao ono što ovu lepotu neprestano ugrožava (kao stav razuma koji neprestano ugrožava ovaj estetski stav) i upravo tako je i omogućava, ne dozvoljavajući joj da se izgubi u estetizmu kao u veštačkom stavu duha, već dajući ovom estetizmu uvek izvesnu unutrašnju njegovu protivtežu, onu unutrašnju

čula prati / . . . / Ne čekaj istinu života / U ovoj skršenoj veličini / Pesma se druga rađa na rubu svakog doba«. Ne treba čekati »istinu života«, a sve prožimajući se mišlju o neprestanoj »drugosti« istine »na rubu svakog doba« (o njenoj nedokučivosti), i zato ne treba gledati beskraju — koji je »divljina« — u oči. Negledanje u oči jeste jedino pripitomljavanje divljine. To je onaj pogled *»iskosa«,* jedini pogled ovog pesnika, pogled kojim on jedino može na rubu beskraja očajanje da preobrazi u estetsko ushićenje: jedino taj pogled može u »divljini« da vidi lepotu izvanredne blagosti, i tako da povezuje tu divljinu s blagošću. (Otuda, uostalom, njega mora od Paskalovog računa beskonačnog, pred veličinom ambisa, pred užasom »veličine«, više da privuče »račun« izvesnoga Mihajla M. Radivojevića, računoispitivača u penziji, čiji priručnik *Putovođa kroz Srbiju,* iz 1899, izazvao je u njemu veliko iznenađenje, ali i ushićenje: » . . . moj nepoznati računoispitač u penziji, opisujući granice ondašnje Srbije, ne priznaje dve imperije: za njega postoji samo Srem, Banat, razume se, Rumunija i Bugarska, ali nigde nema Habzburške monarhije i Otomanskog carstva. Prvo sam se nasmejao, možda čak superiorno. A onda sam počeo da razumevam tajnu mog računoispitača u penziji: kad te svojim pogledima fiksiraju Golijati, treba skrenuti malo svoj pogled, posmatrati te džinove *malo iskosa«.)*

negaciju koja ga ne poništava nikad, ali koja jemči da on bude jedan *stvarni* egzistencijalni stav, jedan stav duha (onako kao što je i konformizam ovde, u onoj osvajačkoj pasivnosti koja doživa oticanje rekama, takođe stvar duha: stvar njegove samospasavajuće lukavosti). To nije *data* lepota, koja bi bila protivstavljena svetu i koja bi izuzimala iz sveta, veštačka po svojoj apriornosti i po svome nadstavljanju svesti.[146] To je lepota u nastajanju, u nezavršivom procesu između očajanja i smirenja, ambisa i pesme »tajnog plamena« iz beline između redova (pesme, ali i bića), umnog i van-umnog, jezika i ćutanja, akcije i pasivnosti, u jednoj složenosti u kojoj je, ponekad, u najvišim njenim trenucima, nemoguće razgraničenje između umnog i van-umnog, između intelekta i nagona, tako da se još više produbljava iskonska *dvostrukost* bića Matićeve pesme, bića u kome ne prestaju da se seku ravnodušnost zakona našeg kretanja i osećajnost nas koji se po tom zakonu krećemo, i u kome biću se zato povezuju izvesna ledena suzdržanost, kosmička ravnodušnost što kao da onemogućava ne samo govor ispovesti već i svaki govor (pa i ma kakvo osećanje: ravnodušnost koja kao da nas zaleđuje), i izvesna usplahirenost, izvesna bolna ustreptalost, što se sluti, kao još nezaleđena suza, na dnu ledenog kristala. (Kao što ideja ovde uvek ima svoju protiv-ideju ili reč svoju protiv-reč, tako ovde i bol ima svoju gordost: teško je naći drugog pesnika istovremeno toliko izgubljenog u beskraju, sa toliko usplahirene *slabosti* u sebi, i toliko gordog, sa onim gorkim ponosom koji je na dnu pesama *U tuđem tkivu, Vaga sveta, More.)* To je lepota čiji najviši trenuci su, zbog toga, možda upravo oni u kojima paralelogram ovih neprestano sukobljenih sila (umno — van-

[146] To nije duh konačno oslobođen tragedije Znanja i bačen u estetiku Tajne, estet kao savladani tragični junak apsolutne Noći. To je duh neprestanog procesa kao neprestanog *parničenja* Znanja i estetike Tajne, konačnog odgovora i konačnog mirenja sa ne-odgovorom, duh neprestano u iskušenju, duh stalno ugrožene ravnoteže između odgovora i ne-odgovora, razumskog i »čisto« estetskog. Lepota njegova je lepota ovog iskušenja, i ona je utoliko izvornija ukoliko je to iskušenje jače: tu uvek postoji opasnost od pesničkog ćutanja, kao što postoji i opasnost od estetizma kao izuzimanja iz sveta ove opasnosti. Zahtev za ne-odgovorom, koji sadržava u sebi onaj zahtev za odgovaranjem koji poriče, može da se javi i kao zahtev za ovakvim, van-egzistencijalnim estetizmom. On može da se nasluti, takođe, između redova ove pesme. Ali on je, u najbitnijim njenim trenucima, jedna dragocenost jer je opasnost koja se prevazilazi, mekota rečenice koja se »cepa«, lakoća u rečima koje dobijaju težinu razumskog, ushićenje u samozaboravu koje se savladava potisnutim ali nepobeđenim očajanjem: neka »tavna ranjena zver« uvek u stopu prati estetu Matića.

-umno, iskustveno — van-iskustveno, led — plamen, gordost u ćutanju — raspričanost u pometenosti) poznaje najveću njihovu *dinamičku* ujednačenost, nekakvo neprestano unutrašnje saobraćanje. To je uvek kao u odupiranju ova dva načela bića jednoga drugom, ali bez nade na »pobedu« bilo kojeg od njih, tako da umno i van-umno, razumsko i estetsko postaju, jedno prema drugom ali i jedno u drugom, i jedno *za* drugo, duboko međusobno prožeti, izvan mogućnosti njihovoga konačnog, jasnog, razlikovanja, i tako da je svetlost što se tu rađa svetlost ovog neprestanog preobražavanja Da u Ne, i Ne u Da, svetlost koja obasjava, *kroz tekst pesme,* kroz jezik, onu visoravan gde život i tišina slivaju se u jedno i gde »granica više nema između čela i svetog grma«.

Mitrofan Matić

Monah Mitrofan (Matić) tražio je boga, a našao Dimitrija Ljotića. Počeo je, posle stihovanja u slavu srednjovekovlja, 1929, na nivou poražavajućeg diletantizma časopisa *Srpsko Kosovo,*[1] kao monah očajan što je tuđ bogu, što mu je na usnama molitva bez strasti i vere, a u srcu praznina, a završio je prorokujući dolazak Lučonoše, borca za Novog Hrista, iz Grada Jerine i Đurđa Brankovića, advokata smederevskog Dimitrija Ljotića, za čije falange pisao je koračnice i marševe.

Nijedna jedina njegova pesma, strofa (ili, makar, samo stih), ne može da ponese »pečat sv. duha«, biblijski stih o evnuhu koji je našao boga: »I otide svojim putem radujući se«:[2] mistička

[1] Prvu pesmu objavio je, kao mladić od osamnaest godina (rođen je 1911), u *Pravoslavnoj hrišćanskoj zajednici,* 1929 (knj. VIII, br. 10—11). U časopisu *Srpsko Kosovo,* u kome se potpisivao *Milisav* Đ. Matić, objavljivao je, 1929. i 1931, uglavnom pesme anahronično-romantičarskog stila, o Svetom Savi, o prelasku preko Albanije (tu je objavio i pesmu povodom smrti Nikole Došenovića, glavnoga ideologa-stihotvorca *Srpskog Kosova,* od 1924. do 1929).

[2] V. *Pečat Sv. Duha, Duhovna straža,* 1932, god. V, br. 2. — U časopisu *Duhovna straža* M. Matić, koji je štampao ukupno oko devedeset pesama, najviše je i najduže sarađivao (1931—1936). Saradnju u ovom časopisu prekinuo je pošto je njegov urednik, arhimandrit Stefan Ilkić (koji je časopis štampao iz sredstava zadužbine Stevana Konjovića Nikolinog u Somboru, tako da je bio relativno nezavisan od zvanične politike crkve), bio oštro napadan, u krugovima Nikolaja Velimirovića, zbog svoje težnje ka zbliženju katoličke i pravoslavne crkve, pišući o tome posle Istočne sedmice u Veneciji, 1934, i u Bariju, 1936.

radost je i njemu, kao i svim pesnicima Srpske crkve novoga vremena, potpuno strana. Umesto radosti, kao religijske ekstaze, sve je očajanje u tuđosti bogu, u praznini srca, usred pustošnosti manastirske ćelije. *Motiv nedostojnosti,* od opštega motiva monaškoga života i monaške misli, preobražava se, u stihovima ovoga monaha, u centralni, opsesivni motiv. Nijedan drugi monah Srpske crkve nije, u priznanju sopstvene tuđosti bogu, otišao tako daleko kao Mitrofan Matić, čiji brojni stihovi mogli bi da nose naslov *Ja sebe optužujem;* osnovni patos koji, ovde, traži M. Matić, jeste patos samooptužbe za pohotu tela (»Pohot je sa mnom ko s blizancem srasla«), za radoznalost, za strah »od nebeske odmazde«.[3] Jedino je, uistinu, ovaj monah ispisivao ovakve stihove samooptužbe:

Ja noć ne otpraćam čitanjem brojanice
koju svako veče obvijam oko ruke
i dugo u kutu ćelije sumorne, uz drhtanje voštanice
bdim, kao da čekam sa onog sveta poruke.

Ja molim Boga, ali zašto tuđ sam Mu uvek ostao;
samo Njemu stremim, ali Mu se ne molim
vrelo i strasno kao nekada, kada sam monah postao.
O zašto sad — i bezvoljno — prazna maštanja i
umišljene likove volim?

Ja ne osenjujem, kao nekada, svoj odar časnim krstom.
U veče, kad nemirno telo na počinak spremam,
Meni je tako pusto u duši . . .; ja žudim za rukom čvrstom
da me u bolji život povede, jer vere u sebe nemam.

Ja pred oltarom kad stojim u felonu sjajnom
ne uznosim Bogu himne plamene
i kod žrtvenika ne drhti mi srce od straha pred svetom tajnom.
Zima je na srcu. Santa studena bezosećajnosti sručila se na mene.

[3] *Ja sebe optužujem, fragment autobiografije; Duhovna straža,* 1934, VII, 2; datirano: *1932,* i sa posvetom: »Posvećujem tebi, brate Atanasije, ovaj mali deo sebe; samooptužbu ovu, izniklu iz ponora uzburkanog srca, izranavljenog nemirima jednoga sivog, mrtvog dana«.

(Monahov jecaj u tmini očajanja).[4] On je očekivao da će da se preobraze »u umilnu radost smirenja jauci« njegovoga »kajanja«,[5] ali tu transcendenciju patnje u vrhunsku radost, u znaku religijskog misticizma, on stihom nije našao.

Patnja je njegova beskrajno monotona: ritmovi stihova pritisnuti su, neprestano, teškom malaksalošću, koja prihvata konvencionalnu reč, i čija monotonija može da ponovi, beskrajnom banalnošću poređenja i metafora, samo ritmove beznađa, utapanjem u prazninu. Nigde ekstatičkoga trenutka, kao trenutka odvajanja od ove nizije u kojoj drži svevlasna bezvoljnost. Praznina između reči, usporenoga jednoličnog ritma, kao da ponavlja (i to ne jednom) prazninu ćelije ovoga monaha, kao samu prazninu njegove tuđosti bogu. S vremena na vreme, dešava se da, u ovim samooptužbama, u ovoj litaniji »kajanja«, Mitrofan Matić otkrije pustoš života u ćeliji, tamo gde »monasi; ko tužna u kavezu ptica / venu u grču sputane mladosti«,[6] kada želja za bekstvom »od sebe« (od svoga omrznutoga tela, i svoga omrznutoga Ja), »ma gde, negde u gustu maglenu daljinu«, završava snimkom jezive praznine monaške ćelije: »Iznad mog odra žuta kita / od tebe nabranog, ali sad već svelog, mirisnog bosiljka, / ikona Večne Devojke, kandilo rujno, venac zrelog žita, / a pored mene grozno znamenje monaško: / mrtvačka prazna nosiljka . . . / — / Pa kaži kako mi mogu nad dušom zraci sreće lebdeti / i mene sužnja ozariti; prazninom odiše svaki kut moje ćelije«.[7] Mitrofan Matić prikazivao je, u takvim trenucima, sebe kako se kao pauk zavlači u sumračni kut ćelije, da tamo ispreda »filozofiju praznine«, navlačeći na sebe, umesto monaške rize, kostretno ruho (»U sumračne ćelije kut kao pauk se zavlačim /

[4] *Duhovna straža,* 1933, VI, 2. (Sa naznakom, na kraju pesme: *Man. Rainovac.)*

[5] V. završne stihove, u istoj pesmi: »U sumoru ovom, nemoćan, ja ipak toplu nadu snujem: / kada se srce moje do vrhunca napati / i užasne nad ponorima čemernog očajanja — / dubinom duše verujem: / dopreće do prestola Božjeg mojih bolova šapati / i pretvoriće se u umilnu radost smirenja jauci moga kajanja«.

[6] *U grču iskušenja; Duhovna straža,* 1934, VII, 2.

[7] *Tugovanka nad praznínom duše (Sumorna poslanica drugu iz mladosti); Duhovna straža,* 1934, VII, 4; datirano: *1932.* — V. tu i stihove: »Ja bih da bežim od sebe, ma gde, negde u gustu maglenu daljinu / da haos duše i srca zbacim ko mrsku staru haljinu / i pehar tuge iz grudi da razlijem po sasušenoj travi / i opet budem vedar, pun smelosti i ljubavi. / — / Na staklo hladno prilepljujem čelo / i pogled setni rasipam po monotonom / zemljištu manastirskom / gde rastočen u prah cvili plamen mladosti / sputan ko nemirno telo«.

da ispredam filozofiju praznine ko devojka čežnje u vezivo. / I mesto monaške rize kostretno ruho na sebe navlačim / da očistim sebe i isplačem se nad prazninom duše gorko i / jezivo«),[8] ali ni ova »filozofija praznine«, ni telo pod udarcima samonasilja, u religijskom ludilu koje traži kostretno ruho, tražeći od vrhunske autorepresije (samonasilja) blaženstvo smirenosti u bogu, nisu u ovome monahu iz Rainovca, Manasije i Čokešine našli svoga autentičnog pesnika.

Nedostojnost monaškog pozvanja (kao moralna projekcija nedosegnutog savršenstva samouništenjem) nije ovde, nikako, samo dogmatski motiv, stvar opšteg monaškog stava (doktrinarna stvar), nego i *stvarnost* ovoga monaha, duševna i intelektualna: to je, podjednako, i nedostojnost »filozofije praznine« i nedostojnost ovoga ludila u samonasilju. Mitrofan Matić je, nesumnjivo, pismeniji od svih monaha (ali i sveštenika) Srpske crkve, koji su u ovom veku pokušavali da pišu stihove;[9] ali ta

[8] *Tugovanka nad prazninom duše*

[9] Za ovo je, inače, potrebno veoma malo: Srpska crkva je, u epohi Mitrofana Matića, osuđena na stihotvorstvo najniže vrste. Obrazac ovog stihotvorstva kao da se nalazi u knjizi *Duhovna lira* (Skoplje, 1925) Nikolaja Velimirovića, posvećenoj »nauci hrišćanskoj«, »jevanđelskim rečima, pričama i čudesima, praznicima, mučenicima, stolpnicima i jurodivima Hrista radi«: »Ne daj, Bože, poginuti, ne daj, / Podrž' telo, a dušu pričekaj«; »Suze, suze, vodo osveštana / Osveštana, Bogom darovana, / Duša može oprati se vama / Kao telo vodom sa česama«; »Debelost je tela — voda, / A vodenost tela — strasti, / Debelome i vodnome / Nije teško u greh pasti«; »Angel slepog vodi da se ne ugruva«; »Znanje je neznanje kad je komadično«.

Samo, dok je kod Velimirovića to stihovanje u »stilu« nepismenosti njegovih bogomoljaca i svih »jurodiva Hrista radi«, stvar vrhunskog intelektualnog cinizma, delo pokušaja manipulacije svetom zarobljenim u nepismenost, samoumižavajućom mimikrijom ovoj nepismenosti, dotle je u pesmama većine drugih pesnika ona udes njihove nekulture. *Duhovna straža,* u vreme Matićeve saradnje u njoj, vri takvim stihovima. Pored stihova jeromonaha Evstratija, kapelana srpske pravoslavne crkve u Slavonskoj Požegi, namenjenim pevanju (i sa naznakom: »pesma kao: Uskliknimo«, »pesma kao: Likuj dnes Sione«): »O Carice nebesa, tebe svet proslavlja, / Mati, sveta, raduj se! Crkva te pozdravlja!«, i pored banalnih opisa manastira jeromonaha Mirona Nenadića i Stevana Petranovića, iskušenika, to su stihovi jerodakona Ilariona Krstanovića, iz manastira Suvodola, koji je 1933. ovako opisao svoj postrig: »‚Objatija Otče' pojati se poče, / Snop suza niz lice oči moje toče, / Pred duhovnim ocem sagnuo sam glavu, / Odričuć pohot, za nebesku slavu. / — / Crnu rizu — što se zove rasa, / Tada mi obuče i pojas opasa. / Kamilavku skromnu na glavu mi metno: / Brojanice pruži pa mi veli: Sretno!« *(Moj postrig),* ili monaha Helijila, koji je iza sebe ostavio i pesmu *Patnicima* (1936): »Iskušenja, zlobe, patnje / Pregorku patnju pijem ja; / Ima li za grobom koga, / Odštetu za to da mi dâ / . . . / Ne

pismenost je upravo pismenost ove monaške njegove nedostojnosti: to je konvencionalnost ekspresije koja je, u stvarnom življenju »filozofije praznine« i stvarnome ludilu samouništavanja (u stvarnoj dostojnosti ove izluđujuće praznine i toga ispražnjavajućega ludila) uistinu nemogućna (ili, bar, ne u ovakvoj svojoj svemoći, kakvu ima u Matićevom jeziku).[10] Ne bi

malakši zemni crve, / Ne gubi nadežde, vere; / Istrajnost i trpljenje / Prave lovorike bere«.

Od ovakvog stihovanja monaha iz Matićevog vremena odvaja se monah Venijamin (Dobri S. Kapisazović: *Pesme, 1927; Altana,* Skoplje, 1930). All samo utoliko što se odvaja od svake religioznosti. Ovaj monah pisao je o očima kao »vratnicama greha«, kao da varira svetog Avgustina *(Ah, oči moje, vratnice greha;* i Mitrofan Matić ima pesmu o pohoti očiju, sasvim slabu: *Molitva za mir očiju mojih, dok zvone večernja zvona; Duhovna straža,* 1933, VI, 2, sa stihovima: »O, pohot očiju to su staze mraka / što vode u carstvo večnih noćiju / gde zjape ponori greha i ada; / tu duša u kal pada«); međutim, to njegovo »avgustinovstvo« raspada se u stihovanju ucveljenog ljubavnika: kada mu se oči zaklope, srce će da mu postane »ugodna soba« (!), »al' će i dalje, nežno kucajuć, / Žaliti za njom do crnog groba«. Oči su krive ovome monahu, što se, kao u nekoj romantičarskoj baladi, zbog nesrećne ljubavi, povukao u manastir: »Ah, oči moje, vi ste krive! / Zbog vas sam, zbog nje i zbog greha / Povukao se, mlad, u mir / I venčo se za manastir«. Samo je jedan korak odavde do stihova: »O, draga da si živa! / Napustio bih vlažne ćelije / U kojima memla me davi. / . . . / *O, željan sam ti, preželjan: / Svih tih grehovnih sladosti. – / Makar me stale spasenja!*« I samo jedan je korak do vizije sahrane (buduće) njegove drage: ovaj monah staviće koljivo na glavu, u njega zabošće sveću, pa će s krstom za pojasom da peva »opojni sevdah«, onaj isti što je umorio njegovu draganu. Na ovom pogrebu, sveštenik će biti njegovo srce, a oltar duša, dok će povorku da sačinjavaju: sećanje na sreću i tuga, »teška, beskrajna«. [Ovaj monah poređen je sa *Monahom Valerijanom:* dok je Valerijan (Vojislav P. Bošković, 1880—1917) »pevao o tišini manastirskog života, o žutom tamjanu«, kod Venijamina je sve »jedna legura«: » . . . pobožnost nametnuta položajem i neskromnost, nimalo kaluđerska, u pitanju žene, vina, itd« *(Jan* (ko) *J. Tuf* (egdžić), u prikazu Kapisazovićeve knjige *Pesme; Život i rad,* 1928, knj. I, br. 5). Međutim, i pesme Monaha Valerijana su »legura«, i to »legura« »angela gospodnjih« i himnopojstva knjazu Milošu, u knjizi *Dva diva, spev u V delova,* Beograd, 1902, u kojoj se monotonim osmercima stihuju razgovori Miloševi sa »angelima« (na uvodnoj stranici ove knjige je reč Aleksandra I Obrenovića, izgovorena u Kruševcu, iste 1902, u slavu vrhunske kraljevske besmislice: »Treba učiti narod da se oduševi narodnim idealima«), ili »legura« nemoći religioznog izražaja i rusizama (i arhaizama) od kojih je Monah Valerijan očekivao prizvuk i boju pravoslavne religioznosti«. V. *Pesme Monaha Valerijana,* I—II, s predgovorom Nikolaja Velimirovića, Kragujevac, 1937.]

[10] U pesmi *Ja sebe optužujem* ima Matić stihove: »Usnama klize reči nerečene. / Grešan bojim se nebeske odmazde«. Ali, umesto tih »reči nerečenih«, u njegovoj poeziji (u strahu od »nebeske odmazde«?) sve su reči odavno rečene, sve konvencionalnosti u kojima se gubi svaki »greh«, »pohota«, »žudnja«: »Licem mi pohot utisnula brazde / *nemirne žudnje* nezadovoljene. / . . . / *Žud* u očima

li stvarna patnja probila, bar povremeno, mrežu ove jezičke i stilske konvencionalnosti u čijoj milozvučnosti mogućna je, na mahove, i reč i ritam intimističke lirike, ali zbog toga što tu nema autentičnog iskustva stradanja tela? Ako stradanje tela nije, nikako, samo sobom, jemstvo tvoračkog (poetskog) preobražaja jezika, ono ipak ne dozvoljava pisanje ovakvih stihova: »Vreo, zanosan šapat tela / kako je zao. / Nesrećni druže, tužna je jesen: / gola je mirisna lipa, lisnata gora, trava je uvela, / mladošću si zanesen, — / sveta nije li ti žao?«[11] Izvesno je da »vreo, zanosan šapat«, — ta zlost konvencije (smrti bića, smrti jezika), — isključuje svu »zlost« tela; njega, međutim, ovde i prihvata onaj koji za ovu »zlost« tela u stradanju ne zna, zadovoljavajući se time da, na tu banalnost (jednu od bezbrojnih svojih banalnosti!), dopiše samo: » . . . *kako je* zao«. Odakle ovo *»kako je«* ako ne iz odbijanja stvarnoga govora iz stvarnog stradanja? Ako tu poezija apsolutno odsustvuje, u ovome »kako je«, to je zbog toga što odsustvuje stvarni govor kao stvarno određivanje ovoga »kako je« (kao *»tako* je«, kao konkretizacija, kao govor čulnosti). Sve posle toga izvrdavajuće-kapitulantskog, nepoetskog jer egzistencijalno-apstraktnog *»kako je«,* urakljeno u rimu »intimističke« banalnosti »jesen« — »zanesen«, potpuno je izvan svakog iskustva stradanja u telu (a ne samo ovoga, religijskog): sve je to malograđanski »intimizam« čija liričnost prigušenog tona jeste liričnost do nepostojanja prigušenog tela (i svakog stradanja), ali koji ovaj monah prihvata onako kako ne prihvata stradanje. Jedino što se tu neki nemir nasluti stihom-pitanjem: »sveta nije li ti žao?«, čiji slabašn. drhtaj (ovom blagom inverzijom: isticanjem objekta rečenice, »sveta«, na početak) dovoljan je, ipak, da i tako neznatan melodijski natkrili

bukti neugasla. / *Plamenom strasti* telo dušu mrači. / . . . / *Greh mladosti me kao oganj* peče« (u istoj pesmi *Ja sebe optužujem);* »Opet ću čuti na uzglavlju hude postelje / kako anđeo kida sa duše *koprenu strasti* / i *grešne* moje ugušuje *želje.* / Opet će da se kao strašila dignu / savesti mračnih duhova *iz adskih propasti* / i da mi nude *svetske varljive lepote* / i *život nizak,* veseo, pun gorkih slasti« *(Sutonska slutnja, Iz ciklusa: Borba mladog monaha; Duhovna straža,* 1932, V, 2); »Al' kad kroz purpurni ćilim zore jeknu / sa gorde stare kule uzdrhtala zvona, / tad *grešne želje* kričući se guše / na nepoznatih dubina dnu« *(Svitanje u manastiru, Iz zbirke »Monahovo srce«; Duhovna straža,* 1932, V, 1); »i noć skida crni i mračni svoj veo / dok obleću senke od *sladosnih snova,* / koje mi je *adski duh* priveo« *(Polunoćnica u nemiru sna; Duhovna straža,* 1934, VII, 3).

[11] *Ja pevam tugu jesenjeg sutona (Iz zbirke »Iz manastirskih kuteva«); Duhovna straža,* 1933, VI, 3; datirano: *1931.*

sve druge stihove, valjda zato što je to žaljenje za svetom ovde egzistencijalno najizvornije. Strofa koja sledi ovim intimističko-nemonaškim stihovima: »Uz lelujavu svetlost voštanice / provodiš noći i bdenja. / Al tajnu neku tugu crta ti lice: / tugu monaškog venenja?« obeležava to »monaško venenje«, ali ne donosi poeziju. Time se, međutim, ovde iscrpljuje sav pokušaj pesničkoga govora (kao stvarnoga govora). Posle ovoga, sve je govor-ne-govor ideologa-didaktičara, rođen u rđavoj savesti ovoga monaha, banalno-usiljen, i potpuno izvan melodijske linije prethodne dve strofe: »O mnogo, mnogo su naša srca ranjavali. / Ali ne očajavaj. / Neka. Nek grešno srce cvili / za svet i život, za grešne strasti / i gorke, pregorke slasti / u vrevi gradskoj. / — / Naša je uteha Hristos smerni / i njegov očinski, bolni lik / . . . / Ne kloni! Za svetski život ne žali. / Mladost našu greju sveti ideali«. Može li biti izrazitijeg primera ideološke autocenzure, tog duševnog i duhovnog samonasilja koje se neizbežno iskazuje i kao nasilje nad ritmičkom linijom kojom progovara autentičnost, i koja se, zbog toga, tu više ne može produžiti? Ovo: »Ali ne očajavaj. Neka . . .« ispada iz date ritmičke linije, ali i ne nalazi svoj ritam, onako kako ne nalazi svoga odjeka u egzistencijalnoj istini. To je prazna forma, a ta aritmičnost jeste aritmičnost praznine, kao same neistine u egzistencijalnoj istinitosti. Ništa tako kao ritam (pogotovo u pesmama slobodnog stiha) ne potkazuje egzistencijalnu laž: egzistencijalna istina je ritmička; svako ogrešenje o nju iskazuje se kao ogrešenje o ritam. »Ne očajavaj« ovoga monaha, ovde, ostaje izvan ritma; stvarni njegov ritam jeste u očajavanju, koje je jedina njegova stvarnost.

Koliko je bilo duboko to očajavanje? To se ne može reći po stihovima ovoga bekstva u konvencionalizam, po ritmičkoj malaksalosti koja ih ne napušta čak ni onda kada se učini da, između mrtvačke nosiljke, tog »znamenja monaškog«, i kite sasušenog bosiljka, ima straha od praznine; ali, ovo očajavanje kao da iskazuje svoju mračnu dubinu *snagom zla* kome se predavao jeromonah Mitrofan: nije on samo, u svojoj nedostojnosti »filozofije praznine«, i stradanja u njenoj živoj stvarnosti, tražio spas u konvencionalnosti, u okrilju norme (koja, i ovde kao svuda, nudi bezbolnost i potkazuje njegove samooptužbe kao veoma sumnjive), nego je išao i *u agresiju* koje nema bez očajavanja: nije li, i u iskustvu ovoga najagresivnijeg monaha Srpske crkve novoga doba, agresija eksplozija očajanja, pokušaj da se njegovi motivi izbace iz sebe u svet? *Agresija je krajnji,*

ekstremni vid eksteriorizacije: ovoga pokušaja objektivizacije sopstvenih motiva i sadržaja. U Matićevom iskustvu, to je agresija eksteriorizacije motiva sopstvene tuđosti bogu (sopstvene nedostojnosti boga): nisam samo ja, M. Matić, tuđ bogu, nego smo tuđi bogu svi: sveukupno monaštvo Srpske crkve, i sveukupno srpsko (i jugoslovensko) društvo. Talas sveopštega otuđivanja (kao talas sveopšte degeneracije) obuhvatio je sve: i monaštvo i svet.

To je opšta nedostojnost monaštva koju nije objavio nijedan drugi monah Srpske crkve u ovo doba: nedostojnost kao izraz degeneracije njegove (Matićeve) monaške generacije.[12] Oglašavajući, pred Svetim Savom, ovu nedostojnost (»Mi znamo da nismo tvoji dostojni naslednici«),[13] jeromonah Mitrofan je oglašavao, u ime ovoga *Mi* srpskoga monaštva (»Mi, nedostojni čuvari ugaslih lučeva prošlosti«, »Mi životarimo na staroj slavi. / — / Mi smo, dogorele voštanice«):

Mi smo danas nemoćni, mi smo pena
koja za čas nestaje;
mi smo slabe stabljike koje svaki vetrić nija.

Ko ubožjaci i sirotinja trpimo bičeve vremena
i mnogo kvrga, sa škrgutom beznadnim, bez vidnog otpora
i nosimo mirno svu težinu primljenog bremena

ravnodušni, bezvoljni,
zbunjeni i smeteni,
ne znajući: da li se tako mora ili ne mora?

[12] To je Matić istakao i naslovom jedne svoje pesme, koja se zove *Pesma o degeneraciji naše generacije,* i koja je posvećena: *Braći monasima (Duhovni život,* 1936, god. IX, br. 3): »O drugovi pečalne duše! / da li ste ikad u tuzi mislili / kakav je smisao našega postojanja? / I zašto mi nismo ono što su nekada bili / naši pretci u doba svoga trajanja? / . . . / Da li čujete zvuke razbludne ciničnog smeha / kojim nam se ruga naše doba bludno? / — / Znate li da smo današnjem naraštaju nepotrebni, / da ne dajemo životu nikakve plodove. / Nad svima nama već odavno se čuju zvuci pogrebni / posmrtne pesme nimalo nove, / — / kojima nas naši savremenici sahranjuju / i o našoj izlišnosti na svojim sviralama gude. / . . . / Zamračena su naša lica ozemljosana, / svezani smo zemljom i utonuli u kal, / mi nismo dostojni da kliknemo: Osana. / Pučinom greha nosi nas strasti val. / — / Poniženi i uvređeni mi tonemo u bezglasan mrak / i idemo iz iskušenja u iskušenje. / Izgubili smo nadu u naše spasenje / i u mogućnost da nas prosvetli božanstva zrak. / . . . / O drugovi! / Da li vas ikad muči i mori misao pečalna: da će nas jednog dana život pregaziti?« (Ispod pesme naznaka: *Manastir Čokešina).*

[13] *Tuga o sedamstogodišnjici; Duhovna straža,* 1935, VIII, 1.

. . .

Krstimo se bez plamenih misli.
Boga se sećamo kad čujemo zvuke zvona
kako bruje gorjem oko manastira.
Molitva nam je gorčine puna.

(Mi, po milosti Božjoj, monasi ovoga stoleća).[14] Ali, to je i opšta nedostojnost, *degeneracija* (otuđenost od suštastvenoga izvora, ili otuđenost od izvora suštastvenosti): celo društvo je »dogorela voštanica« (a ne samo jeromonah Mitrofan Matić, i ne samo monaštvo). Ono ne zna za boga, jer se otuđilo od njega, jer se otuđilo od izvora sopstvene svoje *»rasnosti«:* od »slovenstva«, narodne poezije i (daleko najsudbonosnije) od srednjovekovnoga svetosavlja. Evropa je u sveopštoj krizi;[15] ta kriza zahvatila je i nas. Spas je u povratku sopstvenoj »rasnosti«.[16] Put ka bogu jeste put povratka u Srednji vek: put spasenja od »evropskog duha«. »Na naše oči nadire jedna strašna neman. (. . .) Ta grozna

[14] *Duhovna straža,* 1935, VIII, 2; datirano: *S proleća, 1935. Man. Rajinovac.*

[15] »Evropski čovek se strašno moralno srozao; on samo svoje gadne strasti obožava, služi im i ne bira sredstva da im udovolji. (. . .) Sve je, i sve treba da bude površinsko, plitko, kožno, bez napora misli, bez duhovnog truda. Sport, moderne, crnačko-divljačke, čulne nepristojne igre, blud, slobodna ljubav, frivolna avantura, podvala, buran život bez odgovornosti, ‚provodi' i izleti, gde se otupljuju čula, jurnjava automobilima sa metresama. (. . .) Kriza Evrope, kriza civilizacije, kriza kulture, kriza morala, kriza savesti, kriza braka, kriza poverenja, kriza vernosti, kriza karaktera; sumrak poštenja, sumrak ljubavi, sumrak prijateljstva, sumrak skromnosti . . . Svuda nepravde, laži, razvrat, eksploatacija drugih, samoživost, lihvarenja, buntovi, nezadovoljstva« *(Pogled kroz mutnu današnjicu; Jugoslovenski rasvit,* Užice, april 1933).

[16] Otuda se tu javlja i *motiv bludnog sina.* Njegov značaj daleko je veći no što bi to moglo da se učini po sasvim slaboj, proznoj, parafrazi jevanđeljske priče (Luka, gl. XV, st. 11—32), koju je Matić objavio, pod naslovom *Ispovest bludnog sina,* u časopisu *Duhovna straža,* 1936, IX, 1. Pokajničko samooptuživanje (za sopstvenu nedostojnost očevog doma, kao kod jevanđeliste Luke: ». . . već nijesam dostojan nazvati se sin tvoj«) jeste jezgro najizrazitijih Matićevih pesama, kao što je, u isto ovo doba, i jezgro misli svakog drugog oblika tradicionalizma, posebno onoga *mitologije zavičajnosti.* Otuda će, u ovoj opsednutosti mitom nedostojnosti, ili degenerisanosti, Matić da piše pesmu pod naslovom *Pesma o degeneraciji naše generacije,* koji opominje na naslov jedne Tufegdžićeve pesme: *Pesma o degeneraciji jedne generacije (Zvezdani hlad,* 1929), ili da, prosto, ponovi Tufegdžićev naslov: *Ja sebe optužujem* (v. u knjizi *Horvat — Tufegdžić — Petković,* Beograd, 1933). U ovim pesmama Matića i Tufegdžića zajednički su samo naslovi; ali, motiv kajanja i samooptuživanja pred napuštenim zavičajem, bez obzira na sve razlike u njegovoj ideološkoj artikulaciji, zajednički je Matiću i Janku Tufegdžiću.

neman, taj evropski duh, većinu je u nas progutao i uništio znamenje naše rasnosti . . . Oni ne vide zdravlje, vedrinu i sjaj nacionalnog duha, jer lutaju u mraku evropskih pogleda na svet i život . . . Ne vide oni krvavu ali herojsku prošlost sa njenim kraljevima i carevima, guslarima i vitezovima, arhiepiskopima i vladikama, svecima, majkama svetiteljkama i devojkama monahinjama . . . Ne vide, jer su u neprobojnom mraku tuđih misli«.[17] Mi, »koji gledamo razbesnelo gospodarenje tehnike i smradnog životinjskog čoveka«, » . . . u spomenike naših careva i kraljeva još nismo pronikli duboko kao gnjurac na dno mora tražeći biser i srebro«.[18]

Ali, kao što u samooptužbama ovoga monaha za »pohotu« sopstvenoga tela nema tela (autentičnoga njegovoga iskustva i odbleska), tako ni u njegovim pokušajima da se, sâm, pronikne Srednjim vekom, nema Srednjeg veka: to su, najčešće, samo deskripcije (i to sasvim banalne, izvan poezije) ruševina manastirskih (kao samoga oličenja ovoga izdanoga, izneverenog Srednjeg veka?),[19] ili opisi Srednjeg veka kao raja nepresušnog pregnuća, molitve i sveopšte usrdnosti, bez i najslabijeg emocionalno-intelektualnog treptaja, pa čak i bez saharinske

[17] *Misli pod svodovima zadužbine; Duhovna straža*, 1932, V, 4.

[18] U istom članku.

[19] » . . . U uveloj travi / — / šapat noći šumi. Vetar iz klisure / hladan pozdrav nosi. Golo stenje viri. / Kroz zidine noćni duhovi se jure. / U pomamnoj trci pucaju panciri, / — / zvekeću mačevi. / I opet tišina. / . . . / Gorde kule stoje, mračne, porušene, / da pričaju srpsko junaštvo i slavu / i golgotske muke u ropstvu trpljene. / — / I svetost i mudrost Visokog Stevana. — / Sa vrhova kula sova krešti, kriče. / Čuj! Na gordoj kuli, kao usred dana, / zvono se njiha . . . I, kao da niče, / — / trava šušti! Hramom čuje se strujanje / plam sveća, kandilo puckara i gori. / Grob Despotov tužni . . . čuje se hujanje, / sveti Stevan hoda . . . Tiho nešto zbori / — / pred oltarom; klanjaju mu se stubovi / i zidine stare — njemu, svom ktitoru — / s kula ga gledaju srušeni vrhovi / izbrazdana lica . . . Svoga čela boru / — / ledni zid mu priča. A na svim kulama / gde vrhovi behu olovom sliveni, / izraslo drveće šumori od srama / pred svetim ktitorom . . . — Njegov lik smireni / — / pocrne od muke kad dom prevodnika / resavskih ugleda kako, srušen, čami« *(Vizija u Manasijskoj ponoći, Duhovna straža*, 1931, IV, 4; potpisano: *Jerođakon Mitrofan)*. — »Između provala, zavučen u stenje / čami obeščašćen, sakriven od ljudi, / glog rascvetani sakrio kamenje, / iz zimskog sna se mlada šuma budi. / — / Nekad su kroz njega smerne crne rize / šumile i nice padale od bola. / Sad ikone zlatne crv pohlepno grize, / sveci su zgrebani i bez oreola. / — Ne gori kandilo kao simbol plama / vere i molitve pobožnih monaha. / . . . Svud praznina, očaj napuštenog hrama / i šum bezglasan plača i uzdaha« *(Kod zapuštenog manastira u proleće, Duhovna straža*, 1932, V, 3; naznaka, ispod pesme: *Man. Grnčarica;* potpisano: *Jeromonah M. Matić)*.

lepote kiča.[20] Nema tu, čak, ni pokušaja da se reč srednjovekovne književnosti unese u jezik sopstvene pesme, i da se, tako, bar simulira, njenom bojom i zvukom, ovo »pronicanje« Srednjim vekom.[21] I ovde, srednjovekovlje završava na površini, u banalnosti motiva i jezika; svetosavlje je, ponovo (kao i u građanskoj kulturi epohe, s onu stranu manastirskih zidova), samo ideološka forma bez egzistencijalnog iskustva: njegova tuđost svakodnevnom egzistencijalnom iskustvu zadržava ga izvan svakog »pronicanja«, na površini nekoliko uprošćenih motiva i bez dejstva u jeziku.

Međutim, utoliko više ono okreće od suočavanja sa sopstvenom egzistencijom (od življenja te egzistencije), ali i od pesničke prakse kao prakse progovaranja te egzistencije, ka ideološkom govoru o sveopštoj otuđenosti, u stilu novoga »krstaškog«

[20] » . . . Kad nad Manasijom noć se tamna spusti / i monah vratar zatvori kapiju / na resavskom gradu — da silnici pusti / ne čine sramotu neku neprijatnu (!) / svetoj zadužbini —, on guščijim perom, / nadahnut snagom molitve i verom, / na pergamentu piše istoriju / srpsku: — za krst časni i slobodu zlatnu. / — / I celu noć škripa pera njegovoga / talasa tišinu mira monaškoga / i sprema potomstvu žitije dedova; / dok dasi jauka po ćeliji struje / i šumi ponoć vrhovima kula. / . . . / Tako je u slutnji prov'o mnoga bdenja: / bodrila ga strašna noć kamena stanca / iz gudura mračnih i vera monaha: / da dve moćne sile njegov narod vode / kroz krševe ropstva do oslobođenja, / dve moćne sile, dva srećna blizanca: / časnost krsta i zlato slobode« *(Monah prevodnik, Duhovna straža*, 1931, IV, 2; ispod pesme naznaka: *Manastir Manasija;* potpisano: *Jerođakon Mitrofan)*. — ». . . carevi naši, kraljevi, velmože i despoti / u slavu Božiju i za iskupljenje grehova zidali su zadužbine / i na njih svoje bogatstvo trošili. / I amanet ostavili: / ‚da im se poje leturđija' u tim znamenjima veličine, / umetnosti i duha i snage. / — / Nicali su sveti manastiri po balkanskim mirisnim gorama i dubravama, / zagrljeni zelenilom, čednošću i čistotom, ko slika raja. / I kupali su se krstovi časni u mlazevima sunčanog sjaja / i brujale pesme kaluđerske / pri molitvama i radu. / — / Mnoštvo vrednih ruku u ćelijama sumračnim ređalo je slova / u slavu Gospoda i na korist našem rodu . . . / A posle: mnoštvo smirenih monaha, u mukama Jova / ginulo je hvaleći Hrista / i izdisalo na kocu hvaleći slobodu . . . / To je bilo nekad, u davna vremena, / al' toga danas — avaj — nema!« *(Mi, po milosti Božjoj, monasi ovoga stoleća)*.

[21] U znaku zahteva srpskog nacizma za »reformom« srpskog jezika, koja podrazumeva i vraćanje »izrazima i oznakama pojmova« srpsko-slovenskog jezika, kao korekciju Vuka i Vukovaca, jer »Vuk i Vukovci zbog brata Nikole omrznuli su i samoga Nikolu. Zbog slavjano-serbskog jezika koji je u stvari bio jezik za prikrivanje neznanja jezika (. . .) proganjali su oni i izraze i oznake pojmova iz našega starog srpsko-slovenskog jezika koji nam je ostao u službi Božjoj, u životopisima od Svetoga Save, Stefana Prvovenčanog, Domentijana, Konstantina Filozofa, patrijarha Pajsija« (Dr Stevan Z. Ivanić, *Srpski jezik kao izraz srpskog duha; Prosvetni glasnik*, februar 1944).

pohoda na svet. To nije put »filozofije praznine«, nego put ideologije »naše svetle *rasne* duše, naše *rasne,* kosovske etike«,[22] i to nije borba protiv pohote (»adske«) sopstvenoga tela, nego borba protiv »grozne nemani«, »evropskoga duha«: borba protiv »modernog bezbožništva«, u prvome redu borbu protiv »satan-

[22] Ovaj put eksteriorizacije opsesivnog motiva sopstvene nedostojnosti jeste put preobražavanja samooptužbe u optužbu ili *put transformacije »filosofije praznine« u »filosofiju« rase i rasnosti.* Na ravni ideološko-političke istorije epohe, ovaj put Mitrofana Matića iskazuje se kao put od anahrono-romantičarskog nacionalizma *Srpskog Kosova,* preko osnovnih teza ideologije filosofa iracionalizma i »vidovdanske etike« (i organizacije *Narodna odbrana),* do nacističke ideologije rase i rasnosti u verziji »golgotskog uspinjanja ka bregu spasenja« Dimitrija Ljotića (organizacije *Zbor).* — Ne mnogo posle saradnje u *Srpskom Kosovu,* Matić je upućivao na ideologe panhumanističkog (ekumenskog) iracionalizma i »vidovdanske etike«: »Nije to slučaj da naši najbolji umovi osuđuju suštinu Zapada i traže stvaranje naše, rasne, jugoslovenske kulture, koja bi bila ogledalo naše svetle rasne duše, naše rasne, kosovske etike i u kojoj bi naš slovenski uzburkani duh našao svoj pravi izražaj i služio svečovečanskoj ideji za šta je određen na zemlji od proviđenja« (Matićevo pismo, u rubrici *Pismo Južnoslovenskoj iskri, Južnoslovenska iskra,* 10. april 1931. — Ovo pismo Matić je završio upućujući na organizaciju *Narodne Odbrane:* »Pohvalno bi bilo preporučiti vašim članovima da svi postanu članovi *Narodne odbrane,* koja izgrađuje zdrav i stvaralački nacionalizam, i da vaša organizacija postane njen kolektivni član«. — U istom broju *Južnoslovenske iskre* je i Matićeva, banalna, pesma *Na svetim grobovima:* o kosovskim božurima, o »zavetu tradicije«). Otuđivanje je otuđivanje od »rasne« kulture, i to putem »ugledanja« na društvo »tuđinskoga duha«, a ovaj put je *zločinački;* borba protiv ovoga duha jeste borba protiv zločinstva i zločinitelja nad sopstvenom »rasom« (protiv ogrešenja o načelo rasnosti). To je transformacija motiva sopstvene nedostojnosti u motiv zločina drugih *(moment agresije),* i, istovremeno, *transformacija imperativa boga u imperativ »rase«: vraćanje bogu je vraćanje »rasi«;* put ka bogu, ka »bregu spasenja«, jeste put ovoga povratka »rasi«. »Breg spasenja« (Golgota) zbog toga je *»breg« rase,* a golgotska drama, na ovom bregu, jeste drama »Velikog Petka«, kao drama nacizma u »hristovskoj« (»slovenskoj« i »jugoslovenskoj«) verziji Dimitrija Ljotića: »... pošli smo zločinačkim putem ugledanja na druge već stare narode i glupo uređivali svoj život i uređenje društva na osnovama tuđinskog duha. Zaboravili smo i odbacili naše narodske slovenske osobine ... Udaljivši se od naših praiskonskih slovenskih istina, mi smo postali smešni imitatori zapadnjačkih uticaja i običaja. (...) Mi ćemo hristovski pobediti užas i dramu današnjeg Velikog Petka. Možda je ovo poslednje golgotsko uspinjanje ka bregu spasenja, ka blistavom vrhu Pobede, sa koga će Ujedinjeni Sloveni zatrubiti spasonosnu Novu reč čovečanstvu« *(Ka novom vaskrsenju; Naš put,* 20. april 1939). Zbog toga je to *poziv na »front«, umesto poziva u manastir:* »... Svi u jedan socijalno-nacionalistički front, čiji je stožer Zbor ... Sa verom u Boga! Za Jugoslovensku Naciju i Jugoslovensku Misao! Za novu Jugoslaviju! Napred do Pobede!« *(Boričemo se i dalje za Novu Jugoslaviju! Zbor — stožer jugoslovenskih nacionalista; Naš put,* 5. novembar 1939; uvodnik).

skog marksističkog učenja«.[23] To je Evropa, dakle, a ne moje telo; i to je marksizam, a ne slabost moje molitve. I to nije »sumračni kut ćelije« u koji se uvlačim kao pauk, na kolenima, nego je to svet u koji izlazim iz ćelije ispaštanja, sa krstom u ruci, ali tako da se taj krst preobražava, kao u najstrašnijim fantazmagorijama, u »kamdžije ogorčenja«. »Novo vreme ne traži pustinjsko monaštvo: stolpnike, ćutalice. Nego smele duhovnike s krstom Raspetog u ruci, praćene narodom«;[24] to je »Novo vreme« koje traži »socijalno-nacionalistički front, čiji je stožer *Zbor«:* to je slabost koja doziva »ruku čvrstu« *(»Ja žudim za rukom čvrstom* / da me u bolji život povede, jer vere u sebe nemam«), i koja traži (autoritarno) da bude *vođena:* »Ko će razbiti okove našeg nehaja / i razbuktati luč naše samosvesti? / — / *Ko će nas povesti* u Život Novi?«,[25] slabost koja u vrhuncu eksteriorizacije motiva sopstvene nedostojnosti, kao u vrhuncu agresije, stihove samooptužujućeg ispovedanja zamenjuje stihovima za marševe i koračnice *Zbora* Dimitrija Ljotića (koja hoće trubu i dobovanje doboša Ljotićeve nacističko-krstaške falange, a ne *prazninu* u manastirskoj ćeliji, što osuđuje na »jecaj, grčeve i krike«: koja hoće te trube i doboše *protiv* ove praznine): »Ostavljam jecaj, grčeve i krike / onima koji boje se života. / Otvaram srce za nove vidike, / za plamenove novih ideala, / novih zanosa i novih lepota. / Buđenja Novog svetlost mi zasjala. / — Novoga reda koraci već tutnje«.[26] To je »Nova molitva za Novoga Hrista«, kao tutnjava ovoga »Novog Reda«: *molitva kao marš,* čije zvuke osluškivao je ovaj monah, u svojoj ćeliji, još 1931,[27] ili molitva kao »Himna Nove Omladine«, »slovenski

[23] »... Ne može se poreći fakat da se danas naše monaštvo nalazi u dekadenciji, da tavori i da preživljava duboku krizu. Sudbonosna, revolucionarna prekretnica, na kojoj se nalazi savremeno društvo, nameće i monaštvu neodoljivu potrebu da svoj život preorijentiše u pravcu svog sopstvenog preporoda i uzdizanja, i u pravcu što korisnijeg delanja na učvršćivanju osnovnih hrišćanskih istina, koje su potisnute pred nadiranjem bezobzirnog modernog bezboštva, koje se ogleda u potpunom otsustvu moralnih načela u društvu i u sve većoj raširenosti satanskog marksističkog učenja. Ovakvo kakvo je danas, monaštvo je nesposobno da se odupre mnogobrojnim mračnim silama koje rove u današnjem društvu i šire bezverje i razvrat« *(Naše nevolje. Povodom izgradnje pravila i uredbe za monaško sveštenstvo; Duhovni život,* god. IX, br. 4, 1936).

[24] *Misli pod svodovima zadužbine*

[25] *Mi, po milosti Božjoj, monasi ovoga stoleća*

[26] *Ide novo doba; Vihor,* 1940, IV, 2. (Kasnije i *Naša borba,* 1941, I, 2.)

[27] *Marš južnoslovenske omladine novog pokreta; Južnoslovenska iskra, organ južnoslovenske omladine novog pokreta,* 5. jul 1931, god. II, br. 25—26. s

kliktaj Nedokučnoj Tajni«,[28] ali i kliktaj »zboraškoj vojsci smene«.[29] Još će ovaj monah, koji je »evanđelskom skromnošću i

napomenom: *»Marš, nagrađen na konkursu prvom nagradom, koji će biti komponovan«*, i s naznakom ispod stihova: *»Manastir Vitovnica, Petrovac na Mlavi«*: » . . . u bujnim i jedrim, u mladim grudima / dok slovensko srce čuva svoga Boga, / mi se ne plašimo ni bure ni dima, / ni najezde, ropstva kad nadođe plima. / — / Džinovska snaga junačkih predaka / u nama bukti ko plamen Balkana; / u našim venama krv mitskih junaka / struji kao reka preko strmih strana. / . . . / Napred u budućnost, hrabro, bez umora, / na strah i trepet prokletih zlotvora«. U istom broju *Južnoslovenske iskre* je i Matićeva pesma *Vidovdanski zavet* (iz Manasije): poziv »besnima« da umukne njihov pir i »dreka razbludnih svirki, igre da prestanu i ludost naših dana«: »Svi na kolena kleknite! Zovu nas vitezi stari«, i, dalje: »Pripalimo sad voštanice žute, užežimo kandila / da damo zavet sveti / Kosovu slavnom, Kosovu svetom; Kosovu novih krila. / . . . / Nek jekne ubojni poklič jugoslovenske vile, / jurnuće, snagom titana, mlade junačke čete«.

[28] *Nova slovenska pesma; Naš put,* 1. avgusta 1939, I, 22: » . . . Mi Mladi i Novi / kroz mrak Put krčimo / i nosimo Rođaj jednog Novog Doba, / Novu pesmu svetu u Novom Svanuću, / — / Ta pesma će biti najsvetije slovo / U knjizi koju je Gospod napisao / . . . / Ta nova pesma je: / Plamena Buktinja Velike Ljubavi / I žrtva naše napaćene duše, / slovenski kliktaj Nedokučnoj Tajni. / . . . / Omladina Nova iz mraka se budi / I uzdiže gordo Luč našeg poslanja / I Nove molitve za Novoga Hrista«. — *Vihor* (1939) doneo je pesmu s podnaslovom *Himna Nove Omladine.* U nacističkoj *Našoj Borbi,* nepune tri godine kasnije, 5. aprila 1942, iz pesme je brisana reč »slovenski«, tako da to nije više *Nova slovenska pesma,* nego *Himna nove omladine,* i tako da je tu *»slovenski* kliktaj Nedokučnoj Tajni« pretvoren u *»Naš* kliktaj nedokučnoj tajni«. Nije bilo potrebno ni tri godine pa da slovenstvo, kao element ideološke mistifikacije »rasnosti« Ljotićevog (i Matićevog) »socijalno-nacionalističkog fronta« *Zbor,* odbaci sâm taj »front«, u skladu sa svojom nacional-socijalističkom suštinom: u skladu sa stvarnošću u kojoj je on bio front protiv slovenstva.

[29] *Zboraškoj vojsci smene za novu godinu; Naš put, organ jugoslovenskog narodnog pokreta »Zbor«,* 7. januar 1940, II, 1—2: »Tebi, / što buntovna, mlada i neustrašiva / izniknu iz tamne noći našega doba / i svetlošću mladih i plamenih duša / obasja Novi Put narodu našem napaćenom, / osiromašenom, malaksalom i osakaćenom, / — / Tebi, / što krčiš u borbi i patnjama / Omladini Novoj životnu stazu novu, / Tebi, / Neodoljiva, Herojska i Svetla Vojsko / velike Smene, na ulazu u Godinu Novu / klikćem hvalu ovu. / — / Rođen u tmini velike noći i smrtonosnoga mraka / tvoj Revolucionarni Pohod razbio je oblake / dvadesetogodišnje tame / i doneo pregršti Lepote Novoga Zraka / da nam sunčano svetli i na trnovitom hodu / ka Novoj Zori Jugoslovenskoj / i našem junačkom ali opljačkanom rodu / donese sa pobedom Nove, Zboraške Misli / Pravdu i Novu Slobodu . . .« — I sa ovom Matićevom pesmom dogodilo se, za vreme rata, isto (i po istoj logici stvarnosti) što i sa njegovom *Novom slovenskom pesmom:* kao što je u *Novoj slovenskoj pesmi* izbačena reč »slovenski« (pa ta »himna nove omladine« nije više »slovenska«), tako je u nacističkom listu *Srpski narod* (uskršnji broj, 1944), u kome su objavljeni neki odlomci iz pesme *Zboraškoj vojsci smene na novu godinu,* — bez epiteta »zboraški« i u naslovu, i u tekstu, — »jugoslovenski« pretvoreno u »srpski«. (Brisan je, takođe, stih o narodu kao

smernošću susprezao u sebi revolucionara«,[30] u manastiru Čokešini da ponavlja: »Gospode, odstrani moj pogled i misao moju od sveta i prikuj za Lik tvoj Presvetli: da sa duše spadne koprena greha«,[31] ali pogled njegov je, umesto ovoga »Lika (. . .) Presvetlog«, nalazio, u »knjigama starostavnim« manastira Čokešine, lik Dimitrija Ljotića, proročanstvo o njegovom dolasku, »po Proviđenju Boga Živoga«: » . . . Po smrti pomazanika Božjeg, Ujedinitelja naroda napaćenog i junaka velikog, koji će u tuđoj zemlji poginuti, nastaće pometnja i smušenost u Otečestvu Južnoslavjanskom«; ali, » . . . kad u najveće zlo Otečestvo naše zapadne, na čelo Sinova Svetlosti, po Proviđenju Boga Živoga, pojaviće se u gradu Jerine i Đurđa Čovek Božji i molitveni sluga narodni i povešće odlučnu bitku protivu sinova mraka, sa blagoslovom Božjim. I kamdžijama ogorčenja, koje će rasti dvadeset godina, rasteraće iz hrama služenja narodu uljeze i sinove rasula i propasti i sa molitvom i krstom Gospodnjim sešće na postolje upravljanja naroda Južnoslavjanskim i počeće Novo Delo da spase Otečestvo naše i napravi ga silnim, moćnim i nepobedivim«.[32]

»osiromašenom, malaksalom i napaćenom«: kako da narod pod Hitlerom bude osiromašen i napaćen?) Tako je Mitrofan Matić, koji je 1935. optužio *Srpsko Kosovo,* — u duhu *Zbora,* kao nastavljača aleksandrovskog unitarizma, — da je zadojeno »plemenskim duhom« *(Srpsko Kosovo* nisu »kosnule (. . .) jugoslovenska misao i jugoslovenska svest«, a » . . . u Jugoslaviji postoji, i može postojati, samo jedan nacionalizam, a to je jugoslovenski; svi drugi su samo separatizmi i egoizmi«, — *Kosovo je jugoslovensko; Jugoslovenski glas,* 31. oktobar 1935), vraćen »plemenskom duhu«, u vreme najkrvavije borbe za »jugoslovensku svest«: tako je, u stvari, još jednom ovaj »plemenski duh« potvrdio sebe kao suštinski »duh« »jugoslovenske misli i jugoslovenske svesti« velikosrpskog unitarizma *Zbora* i njegovoga himnopojca M. Matića.

[30] Ljubidrag Garčina, *Sećanje na Mitrofana Matića, uz godišnjicu njegove mučeničke smrti; Naša borba,* 16. avgust 1942.

[31] *Šaputanja tiha u polutami; Duhovna straža,* 1935, VIII, 4.

[32] *Šta kazuju knjige starostavne?; Naš put,* 12. maj 1940. — Ova mistifikacija Matića (na najnižem nivou mašte i jezika) nosi naznaku: »Iz prašnjavog letopisa manastira Čokešine«. Ljotić je posetio Matića u manaštiru Čokešini, o Uskrsu 1939, i tom prilikom ostavio zapis »u manastirskoj knjizi starostavnoj«: »Zahvalan Bogu i Svetoj Obitelji Manastira Čokešine«. — Matić je često »izletao« iz Čokešine, »svog gnezda u Pocerju«, odlazeći u Beograd, posebno 1934, kad je Ljotić pokrenuo *Otadžbinu.* Kao »predodređeni Zboraš« odmah je pristupio Ljotićevom pokretu. (Lj. Garčina, u navođenom članku.) »I dok je danju i u predvečerje dana, prevrćući crne brojanice, upućivao tople molitve Svevišnjemu, koje su se gubile u dimu tamnjana i izmirne, dotle je noću držao neprekidne razgovore sa omladinom, koju je on izgrađivao i pripremao za život. (. . .) I reči tog monaha duboko su se urezivale u srca omladinaca, koji su ga po celu noć bez

To je potpuno moralno rasulo: ritmovi krivotvorstva kao ritmovi ovoga rasula. Oni zaglušuju ritmove negdašnjeg mucanja ovoga monaha, u strahu: »O šta ću reći Bogu kad pređe preko mene mirisnog tamjana prekada / i opelo zabruji iznad mrtvih životnih radosti?«,[33] kao što zaglušuju i ritmove njegovoga očajanja usred praznine monaške ćelije: »O kako je prazno / u četiri kuta monaške ćelije / gde sablazan noći crta svoje lice, / gde samo osećam šum krvi vrelije / i brojim uzalud crne brojanice«.[34] To je praznina koja krst pretvara u »kamdžiju ogorčenja«. U njoj nema više čak ni simulacije jauka i krika. Ako se, ipak, jauk i krik čuju između ovih redova, to nisu jauk i krik iz monaške ćelije nego iz sveta »kamdžije ogorčenja«: jauk i krik iz požara zla kao jedinog plamena dogorele voštanice Mitrofana Matića.

predaha slušali da bi već rano izjutra bili na jutrenju i čuli neiscrpno vrelo ljubavi koje je napajalo mladost srpsku. Ta mladost danas širom cele Srbije donosi tu Novu Zoru, koju je taj čestiti monah tako žarko želeo da vidi« *(Narodni monah,* nepotpisano, *Naša borba,* 10. maj 1942). — Matić je ubijen 11. avgusta 1941, u Ćokešini. Nacistička štampa oglasila je njegovu smrt kao smrt čoveka »koji je sav pripadao svojoj Otadžbini i u tom pravcu delao«, pa se zbog toga »znalo da je on morao među prvima pasti pred komunističko-anarhističkom ruljom« (Stevan Mojić, *Uhvaćen ubica Mitrofana Matića; Naša borba,* 28. decembar 1941. — U članku se kaže da je Matića ubio *Momčilo Maletić,* koji se, posle pada Užičke republike, vraćao u svoje selo Lešnicu, »sa namerom da stupi u neku četničku organizaciju i time prikrije svoje komunističko uverenje«, ali koji je »dobrovoljačkom« poručniku Đoki Radosavljeviću na saslušanju kazao da mu je ubistvo Matića naredio četnički kapetan Račić). Matićevi borci »za Novog Hrista« streljali su Maletića, a Matiću, o godišnjici njegove smrti, odneli venac, s posvetom: »Borcu i mučeniku — dobrovoljci«, dok im je vetar nad Matićevom humkom objavljivao: »Mitrofan je živ« (Dušan Pejičić, *Na grobu jeromonaha Mitrofana Matića; Naša borba,* 23. avgust 1942).

[33] *Monahov jecaj u tmini očajanja*

[34] *Jesen na srcu; Duhovna straža,* 1935, VIII, 3; datirano: *1932.*

Ljubomir Micić

Eksplozija volje za veličinom, za *zenitom* natčovečanske snage, koja bi bila i umetnička, pesnička, i moralna, žudnja za tim da se bude iznad svega, ne samo svih drugih pesnika, nego i kao nekakvo totalizatorsko Nad-ja svih umetničkih pravaca avangarde dvadesetih godina, Micić je izuzetan slučaj u srpskoj kulturnoj istoriji. Nema nikakve sumnje da njegovi *manifesti,* koje je pisao po ugledanju na ekspresionizam, futurizam i dadaizam, ali i stihovi, koji su najčešće manifestativni, velikoga gesta, teatralno-patetični, govore o neodoljivoj potrebi za apsolutizacijom sopstvene misli, kao za nekakvim uopštavanjem samoga sebe, pretvaranjem te misli u misao nekakvoga sveobuhvatnoga *pokreta.* Micić sebe nije ni hteo, ni pokušavao, posle prvih svojih pesničkih knjiga, sasvim sentimentalističkih, blago ekspresionistički stilizovanih *(Ritmi mojih slutnja,* Zagreb, 1919; *Za spas duše,* Zagreb, 1920), da kazuje i doživljava neposredno; on je nastojao, posle 1920, da sebe iskaže kao pokret, i to univerzalni pokret, koji će isto toliko biti umetnički koliko i ideološki. Njegov *zenitizam,* objavljen manifestom februara 1921. godine u Zagrebu, jeste taj pokret u koji on nije samo ugrađivao svoje oduševljenje već je i potpuno neodvojiv od njega. To je jedini slučaj u čitavoj srpskoj kulturi, da se jedan pesnik iskaže kao pokret, u znaku sopstvenih ideja, sa fanatizmom koji je nesravnjiv i, najverovatnije, teško ponovljiv, tako da čitanje ovoga pesnika ne može, nikako, da se svede samo na čitanje

njegovih stihova već i njegovih zenitističkih ideja koje je propagirao tim stihovima.[1]

Najpre pesnik sentimentalistički, koji je lamentirao o svojoj mladosti, na smrt osuđenoj, da bi u *Istočnom grehu* (Zagreb, 1920), čija teatralnost je nesamerljiva, i, u stalnoj sprezi sa banalnošću, objavio sudbinu čovečanstva koje se pobunilo protiv boga, i koje sebe nalazi u *istočnom grehu,* on će se 1921, gotovo činom nekog revolucionarnog preobražaja, da objavi kao tražilac i propovednik natčovečanske, nadlične barbarske snage, koja je jedino životvorna i jedino balkanska. Taj njegov *skok,* taj sudbonosni njegov salto motale, objavljen patetičnim rečenicama, punim nebuloze, ne otkriva, međutim, ništa drugo nego odbijanje svakog sentimentalizma, i zahtev za *snažnom voljom,* koja bi imala natčovečanske razmere. Sa lirikom iz prve dve knjige pesama, koja je beznačajna, i neumitno osuđena na apsolutni zaborav, njegov zenitizam, kao težnja ka zenitu čovečanskih vitalnih sposobnosti, može zbog toga da ima samo negativne veze, — on se iskazuje jedino kao totalno poricanje ove lirike. Sa *Istočnim grehom,* u kome su »lica« (u secesionističkoj atmosferi, i sa ekspresionističkom stilizacijom) Savaot, Lilis, Eva i Adam, zenitizam ima veze samo utoliko što je osnovna misao *Istočnoga greha,* — te poeme u pseudo-dramskom obliku, tog libreta za neku patetičnu operu, ili tog preteksta za balet u kome bi sve bilo ili nemoćna patetika, u kolovratnom vrenju planeta, zemlje, bogova i ljudi, — nekakva *misao pobune,* velikog prkosa i velikog inata.[2] Zenitizam je u osnovi svojoj ova težnja za natčovečanskim zenitom čovečanskih moći, koja se *manifestativno* iskazuje kao zahtev za radikalnom obnovom

[1] Zbirke pesama: *Kola za spasavanje, zenitistička barbarogenika u 30 činova* (1922), *Aeroplan bez motora* (1925), *Antievropa* (1926).

[2] U *Manifestu zenitizma,* Zagreb, 1921, on kao da je pokušao da poveže svoj *Istočni greh* sa zenitizmom: »Sinovi stvaranja — spajanja — ujedinjenja — putovanja kroz haos — sinovi *Istočnog Greha.* Istočni greh morao je biti, jer tako su ljudi spoznali *Sebe.* Bez *Istočnog greha* ne bi bilo *Zenitizma!*« Ali, od ove naivne »intelektualne« dosetke, značajniji je motiv snage i pobune čoveka protiv boga, s tim što je bog (Savaot) u *Istočnom grehu,* onaj koji se zaljubio i u svoje sopstveno delo, u Evu, pa je *iz ljubomore* prokleo čoveka, da bi se, proklinjući, srušio u bezdan. Patetika, sasvim prazna verbalistika, u vizijama pozajmljenim iz secesionizma (prezasićenost plamenovima što liže u nebo, jake boje, veliki gestovi, mnoštvo linija, bezbrojni nesuvisli pokreti kao u rđavo režiranoj operi), jeste ova *patetika koja doziva snagu.* Ona će, kod Micića, kasnije da se neprestano javlja i on je nikada neće smiriti, ali će pokušavati da umanji ovo mnoštvo pokreta i linija, i da stih učini maksimalno svedenim.

sveta i čoveka, ali čija manifestativnost kao da onemogućava ma kakvo njeno bliže *duhovno* određenje. Pokretač časopisa *Zenit,*[3] Lj. Micić je u početku bio (sve do šestog broja ovoga časopisa), pre svega »za novo«, u ubeđenju da sve treba početi »iz početka«, i u tome pogledu njegov *Zenit* se, van svake sumnje, javlja kao naslednik časopisa *Progres,* koji je izlazio tokom 1920, i koji se ugasio upravo kada je Micić pokrenuo svoj časopis. Od *Progresa* Micićev *Zenit* nasleđuje osnovne ideje, u prvome redu naglašeno interesovanje za ekspresionizam,[4] ali i neke njegove saradnike, tako da se u prvih šest brojeva *Zenita,* osim samoga Micića i njegovoga brata Branka Ve Poljanskog, pojavljuju prvenstveno saradnici *Progresa.*[5] Posle šestoga broja, Micić je

[3] Časopis je, s prekidima, izlazio od februara 1921. do decembra 1926 (ukupno 43 broja). Kao »internacionalna revija« — objavljena pod devizom »On cherche un homme« — donosio je priloge i na drugim jezicima.

[4] Opšta ideja *Progresa* bila je obeležena prvenstvenim interesovanjem za ekspresionizam koji je, još 1919 (u časopisu *Dan,* Beograd—Novi Sad, br. 7—8), Crnjanski uzdigao do apsoluta: »Ja ne razumem kako se neko može nazvati umetnikom, ko ekspresionista nije ili, što više znači, nema moći da bude«. U *Progresu,* u broju od 9. septembra 1920, Boško Tokin, koji će samo koji mesec kasnije učestvovati u pisanju *Manifesta zenitizma,* objavio je prvi članak o ekspresionizmu u srpskoj kulturi: *Ekspresionistička filosofija i umetnost;* tu je Stanislav Vinaver, septembra i oktobra iste 1920, štampao svoj poznati *Manifest ekspresionističke škole* (preštampan u knjizi *Gromobran svemira,* izd. *Sveslovenske knjižarnice,* Beograd, 1921), ali *pojam* ekspresionizma, u čijem znaku se traži nova srpska literatura posle prvog svetskog rata, krajnje je neodređen (stilski nečistiji od hrvatskog ekspresionizma) i, kao takav, proteže se i na one manifestacije i pojave koje, u stvari, nikakve bitnije veze sa ekspresionizmom nemaju (što je i dovelo do toga da Vinaver, u svome *Manifestu ekspresionističke škole,* među ekspresioniste uvrsti i pesnike koji su potuno izvan ekspresionizma).

[5] Boško Tokin u članku *Sedam posleratnih godina (Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXVII, 2) kaže da su *Progresovi* feljtoni »imali za neposrednu posledicu pokretanje novih revija«, u prvom redu *Zenita:* »Pokretač *Zenita* poslao je svoju dramu *Istočni greh* listu sa posvetom »bučnim manifestantima jugoslovenskog ekspresionizma«, i pozvao docnije na saradnju Vinavera, Crnjanskog i Rastka Petrovića, a zatim Stanislava Krakova, Aleksisa Brauna, tada lektora engleskog jezika na beogradskom Univerzitetu, i M. S. Petrova: »Ne tvrdim da je *Progres* dao ideju Miciću da pokrene *Zenit;* bilo je i drugih povoda, lokalnih, zagrebačkih, ali se aktivnost naša, posle prestanka beogradskog lista, nastavila na Micićev poziv u *Zenitu,* i time je postavljen kontinuitet u traženju novih mogućnosti. Iako se aktivnost nastavlja kao zenitizam, iste se ličnosti, osim Micića i Poljanskog, manifestuju, sve do razlaza sa Micićem, posle šestog broja tog mesečnika, kada *Zenit* postaje čisto zenitistički, odlučnije no dotle, a Beograđani stvaraju novu grupu, koja će vrhunac postići u *Alfi*«. [O tome vidi i u članku Marka Ristića *Kroz noviju srpsku književnost,* objavljenom u *Novoj literaturi,* jula 1929, br. 7—8, (preštampano u knjizi *Književna politika,* izd.

došao u sukob sa dotadašnjim svojim saradnicima, jer je nastojao da *Zenit* učini glasilom jednoga određenog pokreta, koji je u prvome redu (kako je to njegova budućnost uskoro i pokazala) bio jedan *ideološki* pokret.[6] Osnova njegovoga zenitizma, koji je dotle bio, uopšteno, i konfuzno-oduševljeno, »za novo«, jeste misao o varvarstvu, a osnovni simbol zenitizma, u kome je *sintetički* izražen njegov duh, jeste *Barbarogenije*, najfantastičnija i najprotivurečnija simbolička figura novije srpske kulture. Varvarstvo, koje oličava Barbarogenije, jeste za Micića anti-civilizacija; ono je energija umetničkog stvaranja, koje je sa civilizacijom krajnje nepomirljivo. Njegov kratkotrajni prijatelj, Ivan Gol, pre toga nemački ekspresionistički pesnik, kasnije jedan od francuskih nadrealista, dao je tu sudbonosnu ideju: ekspresionizam, futurizam i kubizam su mrtvi, i zbog toga je potrebno dati im novi impuls, koji bi ih, na neki način, i sjedinio i prevazišao. Po Ivanu Golu, s kojim je Micić zajedno smišljao osnovne principe zenitizma,[7] varvarstvo je ova anti-civilizacija, ono je tvoračka duša umetnosti, ali ono je i anti-kapitalističko. Ovaj »Jovan bez zemlje«, ubeđen da dolazi *međunarodna epoha* pesnika i umetnika, i da pesnici ne mogu da

Prosveta, Beograd, 1952): »Kao još raniji pokušaj udružene akcije na preobraženju i obnavljanju književnosti, može se spomenuti i pokušaj saradnje u *Zenitu*, pokušaj brzo onemogućen tvrdoglavošću i ograničenošću Ljubomira Micića, direktora *Zenita*, koji je, nažalost, svu svoju ogromnu, upravo magareću upornost i energiju stavio u službu svojoj ambiciji da od takozvanog »zenitizma« načini čitavu ideologiju koja bi imala da preobrazi, da »balkanizira« Evropu!«]

[6] Zbog toga su, u zagrebačkoj *Kritici*, decembra 1921, dotadašnji njegovi saradnici objavili izjavu: »Na pisanje g. Micića, vlasnika *Zenita*, izjavljujemo radi obaveštenja: Mi smo g. Micića smatrali kao *izdavača*. Mi smo štampali naše radove u *Zenitu*, a također i umolili naše prijatelje na strani da u njemu sarađuju, ali onoga trenutka, kad je izdavač pokušao da svoje proizvode, ne samo štampa u *Zenitu* (što smo mi tolerirali kao pojmljivu slabost izdavačevu), nego da ih čak naziva ‚manifestom' celog jednog pokreta; mi smo svi prekinuli sa izdavačem, a i naše prijatelje na strani obavestili. Ovu izjavu činimo da bi se već jednom prestala spominjati naša imena u vezi sa g. Ljubomirom Micićem, koga duboko preziremo i kao pisca i kao čoveka, čijim klevetama nećemo više učiniti čast da odgovaramo. — Beograd, 6. novembra 1921. — Alec Brown — Miloš Crnjanski — Stanislav Krakow — Dušan Matić — Rastko Petrović — Boško Tokin — Stanislav Vinaver«.

[7] Micić je *Manifest zenitizma* objavio sa Golom i sa Boškom Tokinom, ali se sa obojicom razišao. U osmom broju *Zenita* Micić je oglasio da Ivan Gol »po vlastitoj želji i inicijativi stupa u redakciju *Zenita* i kao njegov zastupnik za zapadnu Evropu. Time je svakako olakšan razvitak i njegovog pokreta, čiju koncepciju Istok—Zapad Goll sasvim potpisuje«. Gol je, 1924, pokrenuo časopis *Surrèalisme* (izašao samo jedan broj).

imaju nikakvu naciju,[8] verovao je u neumitnost rušenja kapitalističke i imperijalističke Evrope, u neumitnost stvaranja nove umetnosti, oslobođene od svih laži »kulture«, svedene na bitnost života, i zbog toga na maksimalno ekonomičan, zgusnut, eksplozivno-dinamičan jezik. Pesma mora biti, i po njegovome i po Micićevom idealu, *radiogram*.[9] Ona ne sme da sadrži u sebi ništa od stare literarne stilistike. Varvarstvo novoga duha, koji je ujedno pobunjen protiv evropske civilizacije (demaskirane u krvavim rovovima prvoga svetskog rata), ali koji nosi u sebi i novo varvarstvo čoveka mašinske civilizacije, zahteva udarnost, koja se ne usteže od brutalnosti. To varvarstvo, kako ga je Gol iskazivao, i kako ga je Micić istovremeno *doživljavao*, jeste izraz pobune protiv zapadne civilizacije. Ono potiče, *neposredno*, iz avangardizma (umetničkog i pesničkog) dvadesetih godina veka, i u njemu se istovremeno reflektuju i šturmovski ekspresionizam, i nihilizam futurizma (podjednako Marinetijevog i ruskog, u prvome redu V. Majakovskog), ali i anarhizam dadaizma, koji će u negaciji civilizacije otići nesumnjivo, i najradikalnije, najdalje.

U tome smislu, *varvarski* zenitizam je produžena ruka pobunjeništva protiv civilizacije, koje je već bilo objavljeno, i to upravo u znaku varvarstva, u dotadašnjem avangardizmu, s tim što bi zenitizam imao biti nekakva *sinteza* svih ovih pokreta umetnosti ali, istovremeno, i pokušaj njihove *ideološke* totalizacije, njihovo svođenje pod zajednički ideološki količnik pobune. Osnovno u njemu: ovaj zahtev za *zenitom* volje, za apsolutnim životom, i za apsolutnim stvaralačkim sposobnostima, ne može da prevlada ovaj više no očigledni *sintetizam*, tako da je zenitizam, u najbolju ruku, nekakva »plusegzistencija« ekspresionizma, futurizma i kubizma, ali uvek sa dušom »anarha« pobunjenog protiv Evrope.[10] To je, od početaka zenitizma, od *Manifesta* iz 1921, i sam Micić isticao. »Ekspresionizam, kubizam, futurizam — pisao je on u svome *Manifestu*, — mrtvi su.

[8] »Narodnosti! Porekla! Stara pokolenja! *Drač!*

ČOVEK

Mi nismo ni Francuzi, ni Srbi, ni Crnci, ni Nemci ni Luksenburžani. Mi smo Evropejci Amerikanci Afrikanci Azijci Australijanci«, ili: »Novi Pesnik uvek je MEĐUNARODAN«.

[9] Micić kaže u *Manifestu* »Zenitistička reč mora biti *elektrizovanje*, Zenitističko delo mora biti *radiogram*«.

[10] »Vodi nas mistični polubog ANARH« (Micić, u *Manifestu*).

Mi smo produženje linije — na više. Mi smo njihova sinteza ali kao smernica u visinu i reinkarnacija — njihova idejna filosofska pluseksistencija«, a na kraju svoga časopisa *Zenit* (u broju 43), on je mogao tome još samo da dopiše: »Zenitizam je ideja i filosofija nove umetnosti, a kubizam je samo njena tehnika«. Te reči o zenitizmu kao »filosofiji« i »ideji« nove umetnosti u dubokoj su protivurečnosti sa Micićevim ubeđenjem, iz *Manifesta:* »Zenitizam je mistika a filosofija mistike ne postoji. Postoji samo mistika filosofije — mistika *Nove Umetnosti.* Zenitizam je otkrovenje u 120 stoleću!!!«, ali Micića ne treba tražiti kroz razrešavanje njegovih intelektualnih protivurečja, u kojima se, grozničav, i sa pokretima silno neuravnoteženim, neprikladnim njegovim stvarnim mogućnostima, bio neprestano gubio, kao u nekakvim nabujalim kolovratima njegove volje neuporedivo jače od njegovih duhovnih sposobnosti; zenitizam je neka takva »filosofija«, a ne »tehnika«, neki, dakle, *»duh« bez »tehnike«,* zato što je duh bez prakse: zato što nema nikakvu specifičnu *praksu* koja bi omogućila da se dođe do neke nove (specifične) estetske formule. U slikarstvu, za koje je Micić pokazao posebno interesovanje (naročito za ruski avangardizam), i čiji značaj za popularisanje nove umetnosti je nesumnjiv,[11] on nije imao nijednog slikara koji bi, svojim delom, omogućio formulisanje neke *zenitističke* estetike. Ruski avangardni umetnici, od Kandinskog preko Arhipenka, Maljeviča, Tatlina, zatim Gabo i Pevzner, svakako nisu omogućavali stvaranje neke ovakve formule, i ne mogu se, ni na koji način, nazvati »zenitistima«, ali zenitisti nisu ni Jovan Bijelić, čijim ekspresionizmom se Micić posebno oduševljavao, pretpostavljajući ga izrazu drugih srpskih umetnika,[12] a ni Mihailo S. Petrov, koji je sarađivao u prvim brojevima *Zenita,* u duhu kubizma i apstrakcije Kandinskog, da bi ga zatim napustio, pridruživši se dadaizmu Dragana Aleksića (1922), kao što to ne mogu biti ni hrvatski i slovenački slikari, u prvome redu Vilko Gecan (koji je bio ilustrovao Micićevu poemu *Istočni greh,* 1920). U literaturi i poeziji, zenitizam nema, osim hrvatskog literate Marijana Mikca, čije knjige stihova i proze je štampao,[13] i pesnika Micića i Poljanskog, nijednog drugog pesnika. Risto Ratković, osim Rada Drainca, jedini značajniji srpski pesnik koji je verovao u budućnost zenitizma, ubeđen da se kroz njega manifestuje pre svega revolucionarna, socijalistička misao, mogao je biti sklon idealu zenitističke anti-lirske poezije »radiograma«, rečenicama kratkim i udarnim, kao parole viknute u etar ili otposlate telegrafom, ali on sâm, raspinjan svojim očajanjima, bio je ne samo udaljen od zenitističkog ideala apsolutne volje i barbarske snage, već mu je bio i najneposrednije protivan.[14] Zenitistička formula je tu osuđena isključivo na iskustvo pesama Micića i Poljanskog i Ivana Gola koji je objavio, u slavu buduće zenitističke poezije, poemu *Paris brennt,*[15] na nemačkom jeziku, — istovremeno kada i Lj. Micić svoje prve pesme iz ciklusa *Reči u prostoru,* — i tekst, sa teorijskim ambicijama, *Reč kao počelo, Pokušaj nove poezije,*[16] napisan u traženju formule zenitističke poezije. U tom tekstu, o reči kao počelu, ističu se sledeća uverenja: 1) »Ekspresionizam je prorešetana barikada. Ekspresionizam je propali ratni lihvar:

[11] Micić se posebno interesovao za Kandinskog (o kome je pisao u petom broju *Zenita,* i koji je u brojevima 36. i 37, 1925, objavio članak *Apstraktna umetnost,* »napisan naročito za *Zenit«)* i za A. Arhipenka (kome je posvetio tekst u maloj monografiji, priređenoj zajedno sa njim, pod naslovom *Nova plastika,* Beograd, 1923); dvobroj 17—18 *Zenita* posvećen je *Ruskoj novoj umetnosti* (uredili su ga Ilja Erenburg i El Lisicki; naslovnu stranu uradio je El Lisicki). Dela Maljevića, Tatlina, a takođe i Gaboa, Pevznera i drugih bila su popularisana u *Zenitu.* Godine 1924. Micić je organizovao u Beogradu *Prvu Zenitovu internacionalnu izložbu moderne umetnosti,* sa delima Kandinskog, Zadkina, Lisickog, Gleza, između ostalih, koja je istovremeno bila i prva i najveća izložba te vrste u posleratnom Beogradu.

[12] O Bijeliću je, u članku *Savremeno novo i slućeno slikarstvo, Zenit,* 1921, br. 10, pisao: »Najpozitivniji reprezentant beogradske ‚Četvorice' (isključujem sve slike što predočuju neki predmet ili aktove koji su najviše na njegovu štetu). Jedini u nas *ekspresionista.* Osetio je boju kao muziku i daje ju u svojim slikama kao simfoniju (Kandinski). Slika br. 9, koja je označena sa *Borba dana i noći* (što je sporedno), daje doživljaj kao takav, čist (u slobodnoj otvorenoj i stihijskoj formi), duhovan, apstraktan. Ona je najbliža našoj melanholičnoj duši i pesmi. Slika 9 je *Boja u prostoru* — najjači dokumenat ove izložbe koju je ‚kulturni' Zagreb izvoleo prezreti i prećutati kao i Šumanovića koji bi za taj isti grad morao značiti događaj. Ko zna gde leži tajna ove konstatacije? Da nisu kriva slova E i S, jer beogradska ‚Četvorica' + Šumanović = SSSS S«.

[13] Stihovi *Efekt na defektu,* Zagreb, 1923. i proza *Fenomen Majmun,* Beograd, 1925.

[14] U tekstu koji je objavio u *Zenitu,* povodom petogodišnjice zenitizma *(U Sandžaku, sam na crvenoj travi, Zenit,* 1926, br. 38), on kaže: »Na moju evoluciju uticao je u prvom redu zenitizam«, i dodaje: »Žao mi je što ovom prilikom — za jubilej — nisam sposoban za bučne čestitke *Zenitu* i zenitizmu. (Očajanje je moja progutana eksplozija: samo na nekom *dezesperatu* mogao bih seizmografski beležiti svoje potrese i talase.)«

[15] Na nemačkom jeziku, kao druga knjiga biblioteke *Zenit,* 1921.

[16] *Zenit,* 1921, br. 9 (u prevodu; istovremeno, na nemačkom, u *Neue Rundschau,* u Berlinu).

previše zvezda se produkovalo za mir . . .«; 2) »Naše vreme je strmovito. Mi se krećemo prema gore. Mi smo areoplani. U neboderima žive liftovi uvek okomito. Telegrafski stubovi i antene i dimnjaci. Približavamo se *Zenitu*. Naš jezik treba da je strm: strm, uzak, kamenit kao obelisk. Strm kao traci podnevnog sunca. Tvrd. Gô. I pre svega jednoznačajan, jer telegrafski ured nema vremena, da svetluca fraze: Struja je preskupa. Mi ekspresionisti znali smo i osećali te potrebe, ali ih nismo rešili. Pre svega nije se sledio jezik jednostavnosti. Jezik je bio silovan, i iskurvan, mesto podignut do velike jednostavnosti i čistoće . . .«; 3) »Marineti u svojoj knjizi: *Les mots en liberté* shvatio je ‚reč' i poeziju materijalistički; mi verujemo u metafizičko poslanje poezije. ‚Reč kao pčočelo' je materija, utapkana zemlja, dijamant, koji će da bude cizelizovan. To je većinom imenica. Vrlo *realistična.* Reč-počelo-poezija nije izražaj, nego naznačenje (možda je to najbolje formulisanje). Tome protivno je dekadentna, misaona, raspredena, umetnost umornih i sentimentalnih pokolenja«, i, najzad, 4) nova lirika [zenitistička] »ima postići, da narod odbaci gomilu fraza, koje nisu za njega iznađene, te da se posluži svojim jezikom. Svakako je narod jednim delom nekomplikovan, drugim delom nenaivan, a da uzmogne smesta reč-počelo-poeziju primati. Odviše nenaivan, jer mu izraz *Crveni Bivol* neće nikada toliko sveta sugerirati kao crncu, koji ga misaono prožima mistikom. Napokon suviše nekomplikovan radnik ili ne može da smogne toliku moć asocijacije, kao brzomisleni inteligenat ili zato što je len. Za stenografiju treba vežbe. Ima druga jednostavnost: osamljena rečenica. Uvek glavne rečenice. Svaki stih kao rečenica stavljena u svoju vlastitu atmosferu kao telegrafske žice sve izolovane i svaka za se nosi svoju vlastitu vest, a sve zajedno da predstavljaju nervozni život jednoga grada . . . Novi čovek, koji telegrafiše, čita samo naslove, naznačene imenice: razvoj je banalan«.

To je *najkonkretniji* pokušaj definisanja zenitističke poezije, pokušaj po kome, tačno kao što I. Gol kaže, *»zenitizam* mogli bismo nazvati kroćenjem i gomilanjem sviju ‚izáma', i treba uzeti najbolje iz sviju što se nazivahu: futurizam, kubizam, kreacionizam, ultraizam, dadaizam; a predložio bi još i dalje: negrizam, mongolizam, dervišizam, internacionalizam. Zar je ime nadvisivanje? To je svako ime. I ja se zovem Ivan Gol«.[17] Zenitizam, u

[17] U istom članku.

poeziji, jeste ovaj sintetizam takode, koji odbija svako bliže određenje, tako da se Micić zadovoljavao, u početku, samo isticanjem krajnje apstraktnih ideala zenitističke poezije:[18]

Zakon: PROSTOR
Pesma: REČI U PROSTORU
Religija: ZENITIZAM,

a kada je pokušao da govori o Golovoj poemi *Paris brennt,*[19] mogao je samo da istakne, kao najbitnije u ovom »zenitističkom spevu« kako »ravnina simetrije na koju je položen ovaj zenitistički spev zove se *Vreme«,* zatim da je to »seizmograf jedne postaje u Parizu koja je zabeležila grč jednog teškog sna«, kako »Sav haos vrti se iznad — ispod i oko njega«, tako da je »njegov spev trenutna filmska projekcija vremena i stoleća«. Tu se još kaže: da je to spev koji je »rođen u vatrenom i divljem skoku kroz prostor. Skok kroz prostor. Individualizacija. Uzvik: ‚Zurück! Wir haben nicht Zeit, Griechen zu sein!'[20] Asocijacija! Zenitističko delo mora biti asocijacija kozmičke individualnosti. A kozmička individualnost? Dan — noć — svetlo — podne — vizije — okult — onkraj — sve to sačinjava sa čovekom jednu individualnost — kozmičku!«. Zbog toga će on reći, govoreći o ovoj »individualnosti kozmičkoj«, kako je Golov spev stvoren »onkraj estetike i njenih zakona«, naglašavajući kako »to ne znači da on nema zakona, jer svako umetničko delo stvara samo iz sebe svoj vlastiti zakon«, a zatim i sledeće: »Spektralna analiza zenitističkog dela bila bi nemoguća i ako je samo delo posve spektralno. Moguća je samo analiza spojeva ali ne čistih elemenata, Elementi su neanalitični, to znaju čak i kemičari«.[21]

U ovakvom odbijanju »spektralne analize« sav je Micić. U tome je čak suština njegovog stava. To nije samo nesravnjiva taština, bez intelektualnog pokrića (» . . . to znaju čak i kemiča-

[18] U članku *Duh zenitizma; Zenit*, 1921, br. 7.

[19] U članku *Delo zenitizma* (»Na zenitistički spev — Ivan Goll: Paris brennt«) *Zenit*, 1921, br. 8.

[20] »Natrag! Mi nemamo vremena da budemo Grci!«

[21] Tome je kasnije još samo dodao, u večitom isterivanju svog prava i prvenstva: »Ivan Gol prerađuje svoje pesme *Radiograme* i na osnovu prvih Micićevih *Reči u prostoru*, koje su napisane meseca jula/avgusta 1921. u Beogradu, nastaje Golova zenitistička poema *Pariz gori« (Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije. Pet godina pod igrom »ludosti« i barbarogenija, Zenit;* 1926, br. 38).

ri«), u nepresušnoj želji da se ostavi što jači *utisak,* već je to nesposobnost za ma kakvo bliže poetsko određenje zenitizma. Otuda, zenitizam kod njega ostaje samo ovaj zahtev za zenitom snage, ova »plusegzistencija« svih drugih pravaca, u stvari pokušaj kombinovanja izvesnih njihovih svojstava, i otuda se javlja, kao intelektualni (ali i duševni i moralni) imperativ u znaku zahteva za *totalnošću.* To je *oduševljenje koje ne misli,* i koje je zato patetično, ali koje je u toj patetičnosti okrenuto idealu *totalnosti,* od prvoga do poslednjega dana Lj. Micića. Zenitizam je zahtev za poletom naviše, ljubav za vertikalu (užasavanje od svega što makar i najmanje podseća na »horizontalu«), i ova žudnja za totalnošću, za sveobuhvatnim doživljajem, pogledom, stavom, mišlju. Objavljujući zenitizam kao »apstraktni metakozmički ekspresionizam«,[22] ili izjavljujući: »Meni se u sledećoj perspektivi ukazuju tri najjače mogućnosti našega i budućega vremena:

Zenitizam: pesništvo — filosofija —
Ekspresionizam: Slikarstvo — Muzika
Kubizam: Skulptura — arhitektura«,

i da »na zenitističkoj bazi svi novi pokreti (koji u suštini imaju svoju zajedničku notu: *stvaranje novoga)* mogu realizovati svoju najvišu, najširu i najčovečniju budućnost

ČOVEK + ŽIVOT«,[23]

ili ističući kako »iznad ekspresionizma diže se *zenitizam* — umetnost koja je afinitivna — umetnost koja znači *totalnost*«,[24] on je objavljivao zenitizam kao pokret koji je »zbog svoje elementarnosti i kreativne sintetičnosti nerazdvojan od svih onih koji rade za buduće čovečanstvo«, kao »eliksir mladosti«, tvrdeći kako je zenitizam, prosto, »pozitivna energija u podizanju vertikalnog duha«, da je on delo »probuđene elementarnosti i vitalnih nagona rada«,[25] da jednom rečju treba da »sintetizuje

[22] »Zenitizam je apstraktni metakozmički ekspresionizam«; *Zenit.* 1921, br. 1.

[23] *Savremeno novo i slućeno slikarstvo; Zenit,* 1921, br. 10.

[24] *Putujući ekspresionizam i antikulturni most; Zenit,* 1921, br. 3.

[25] *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma; Zenit,* 1924, br. 26—33

sve ono što je najbolje i pozitivno stvoreno s velikim naporom u poslednjih 20 godina«.[26] U toj svojoj gladi za totalnošću, za sintezom i nadvišavanjem svega najvišeg, on je ne jednom zapadao u nerazmrsivu intelektualnu pometnju, i prikazivao se kao duh izgubljen negde između polupismene duše koja, sa oduševljenjem i vrhunskom bezazlenošću, rešava kvadraturu kruga, i nedvosmislenoga intelektualnog šarlatanstva, ostavljajući iza sebe ovakve jednačine zenitizma:

ZENITIZAM = ∞ = TOTALNOST

Zenitizam je apsolutna nadprirodna *individuacija,* koja je jedina stvaralačka:

mora u sebi nositi u m e t n i k a + č o v e k a
Nadčovek

mora inkarnirati d v o p o l a r n i m e t a k o z m o s
Fenomen

Zenitizam nije samo d u h = č e t v r t a d i m e n z i j a.
Zenitizam ja vandimenzija = ∞ ili deseta dimenzija
Večnost.

Zenitistička magična r e č = *radio stanica A*
Čovekov fluidni osećaj i t r z a j = *radio stanica B.*[27]

Objavljujući zenitizam kao »borbu za kreativnu sintetičnost«, ali i kao ovu »vandimenziju«, on se gubio u totalnosti svoje hiperdimenzionirane volje što kao da širi, u neiscrpnoj patetici i u ogromnom oduševljenju, ruke da obuhvati sve mogućno (sve umetničke pravce), i gubeći, u toj »vandimenziji«, svaki smisao za proporcije, za stvarnost, uništavajući tako svaku mogućnost makar i za najmanje kristalizacije estetske misli zenitizma. Ponavljajući kako je zenitizam »kao imaginacija duha i duše, imperativ (. . .) za najvišim izražajem u umetničkom delu«,[28] on je ispisivao rečenice o stvaraocu:

[26] *Zenitizam kao balkanski katalizator novog života i nove umetnosti; Zenit,* 1923, br. 21.

[27] *Manifest zenitizma,* 1921.

[28] *Zenit,* 1921, br. 1.

Stvaralac mora biti čovek + umetnik:
N A D Č O V E K!
Umetnik mora stvarati
Umetnik mora stvarati novo
Umetnikova afirmacija je fenomen
Umetnik je *fenomen,*[29]

čemu je opet Boško Tokin dopisivao: *»Genijalno-astralno-dinamičkoglobalno telo* genija emanira beskrajno«, ubeđen pri tom da »dela nastaju kao što Minerva iskače gotova iz glave Zevsa«.[30] Kroz Micićeve rečenice progovarao je »Sveduh«, pa i »Bogoduh«,[31] kao u nekakvom ekspresionističkom panoptikumu snabdevenom futurističkim rekvizitama i prožetim jarosnom, anarhističko-razaračkom mržnjom na civilizaciju, koja je do najviše tačke ključanja došla u dadaizmu, ali tu se gubi i poslednja šansa za ma kakvo stvarnije estetsko određenje zenitizma. Njegove patetične, »velike« reči, — u rečenicama što se redovno završavaju uskličnicima (pa i sa nekoliko uskličnika: jedan — to je za Micićev duh nedovoljno), — to su ove beskrajno uzrujane, poludele ruke koje žele da obuhvate sve, ali koje ne obuhvataju u stvari ništa. One kazuju samo njegovu grozničavu volju da bude iznad svega, prorok i vođa, Mesija, koji ruši sve pred sobom, izvrgavajući ruglu čitave pokrete, ali i pesnike,[32]

[29] *Kandinski; Zenit,* 1921, br. 5.

[30] *Sunce i genije. Čovek-sunce. Zenit* 1921, br. 6. — Velibor Gligorić, u belešci povodom *Manifesta zenitizma,* u časopisu *Nova svetlost,* juli 1921 (god. II, br. 8), ocenio je zenitizam kao pokušaj sintetizma. Po njemu, »futurizam, ekspresionizam, kubizam jesu, očigledno je, svršetak, izdisaj jedne kulture«, a »izmi su halucinacije beskrvnih generacija«; zbog toga, »sinteza sviju izama kao što to želi da bude zenitizam ropac je civilizacije na izdisaju. A Barbar znači početak, najintenzivniji život. Barbar ne sintezira, on rađa. Od Barbara se polazi a ne dolazi se do njega sa (?) biranjem. Barbar znači osnovno stvaranje, a stvaranje nije kad se uzme nekoliko knjiga pa se iz njihovih raznorodnih pravaca izvuče jedan duh. Romantičar Micić, kubista Gol i književni enciklopedista Tokin buncaju samo da bi mogli rasturiti svoje fotografije. Novi ‚apostoli', želeli bi da se novim izmom odvoje od drugih. No takvo ‚hohštaplerstvo' može uspevati samo kod snobova i kod takvih koji su slabe krvi došli im pod ruku«.

[31] »Neka budu naše pesme zvona crkava u kojima pevaju oltari i zvonici: BOGODUH« *(Duh zenitizma; Zenit,* 1921, br. 7).

[32] Izmedu ostalog, pisao je i o bivšim saradnicima *Zenita:* o Milošu Crnjanskom, povodom njegovog *Dnevnika o Čarnojeviću,* da on »piše kao dekorater memoarista. (. . .) Dolje sa nastavcima starine! Neka se uči drugačije ekspresionistika, a ne preko relikvija. Utoliko ova je knjiga *značajna.* Zato adio Milošidi!«; o Stanislavu Vinaveru, povodom *Gromobrana svemira:* »Vinaver

kao nekakav ognjeni stub koji, upaljen žudnjom za nebom, dolazi iz varvarske prašume, sa Balkana, da sve pred sobom pretvori u pepeo. Njegov zenitizam je intelektualno nepostojeć, jedno *oduševljenje koje ne misli,* ali i fanatizam koji je, izgleda, utoliko veći. Dok su drugi, kao po pravilu, napuštali veoma brzo svoje kratkotrajne avangardističke zanose, i dok se u samom primitivizmu Balkana najčešće videla nemogućnost za nekoga autentičnog, balkanskog, Kandinskog ili Pikasa,[33] on je, sa svega nekoliko ekspresionističkih radova Bijelića, sa nekoliko kubističkih i apstraktnih grafika M. S. Petrova, dokazivao kako je u tome istom primitivizmu Balkana suštinski izvor avangardizma, izjednačujući anti-kulturu avangarde sa anti-kulturom balkanskog primitivizma i rajetinskog siromaštva, i tražeći, vrtoglavo i sve grozničavije, veze između duha jednog ruskog avangardističkog umetnika i balkanskog, srpskog, hajduka ili komite iz

koji ima smisla za koncepcije, pustio je jednu rđavu i skrpanu knjigu feljtona da preplaši malene njenim naslovom. (. . .) Vinaver je svoj Gromobran svemira sigurno pisao nosom i ustima« *(Makroskop; Zenit,* 1921, br. 9); o Bošku Tokinu, koji je zajedno sa njim i Golom objavio *Manifest zenitizma:* »Što da kažem o ovoj umetničkoj ništici i nepoznanici? Zar da mu se svetim (što sam napokon u stanju) — ne! To je taj *šarlatan* koji je iz muhe napravio medveda, jer htede *na mojim leđima i radu* da iskoči, da se producira, mistificira i napokon javnim putem laže i vređa« *(Zenit i naša književnost; Zenit* 1921, br. 10).

[33] Tako Miroslav Krleža, pišući 1921. o Dobroviću, kaže: »I dekadentno iscrpljenje impresionizma, koje je danas već prilično jasno, ne znači dekadansu slikarstva. Baš obratno. Imade još galskih, keltskih, germanskih, longobardijskih, panonskih, hiperborejskih i balkanskih gomila (da o ostalim kontinentima i ne govorim), i ti barbari religioznom naivnošću čekaju u tmini da ih fascinira čarobna svjetlost umjetnosti i da poživu u novim ekstazama. Oni su još puni djevičanstva, instinkti njihovi nisu se već zgrčili kao povele vitice evropskih živica, oni još čekaju i za njih se to sve nije dogodilo«, ali on iz te prednosti »barbara« koji su još puni »djevičanstva«, ne izvlači zaključak, kao Micić, — da je izvor avangardne umetnosti tu gde je ovo barbarstvo, — već, sasvim suprotno, vidi u tome barbarstvu nemogućnost za jednu takvu umetnost: ». . . dok su jedan Picasso, Matisse, Derain, Segonzac i drugi organski i slikarski zamislivi na slikarskom zapadu, kod nas ta picassovska, derainska i segonzacovska grafika nije organska pojava. Zašto? Zato, jer jedan kubistički eksperimenat (kao takav — simptom dekadanse, nereda i propadanja), zamisliv je u jednom slikarstvu, gdje imade sedamstotina godina Graeca, Ribere, Grünewalda, plus razmak od impresionizma do Cezannea i cezanneizma, ali poslije Auera ili Bužana, taj se kubizam kod nas pričinja u najmanju ruku suvišnim; prvo, jer nema podloge, a zatim nastaje refleksivno i neorganski. Analogija u književnosti: dok je jedan Apollinaire u Parizu nakon četiristotina godina književnosti signal rasapa izvjesnih principa, dotle kod nas takav apollinaireski stav znači epigonski import i književnu devijaciju« *(Marginalije uz slike Petra Dobrovića,* v. u knjizi *Eseji,* knj. I, *Sabrana djela,* izd. *Minerva,* Zagreb, 1933).

prvog svetskog rata. Kada je, uskoro, u kulturi u kojoj se i sama popularizacija evropske moderne umetnosti doživljavala autentično barbarogenijski: kao novo tursko pustošenje srpskim Balkanom,[34] on ostao i bez šturmovskog ekspresionizma J. Bijelića, i bez M. S. Petrova, — koji ga je napustio da bi *spalio* sve što mu je došlo pod ruku od radova načinjenih u oduševljenju kubizmom i Kandinskim, — njegova volja kao da nije trnula i plamen njegovoga fanatičkog usijanja kao da nije slabio. Potpuno usamljen na tome istom svom Balkanu, i ukazujući se valjda i samom sebi onakvim kakav se prividео Poljanskom:

Sve su se ruke uprle u njega.
Sve su se oči izbekeljile u njega.
Sve su se kletve sasule na njega.

[34] Tako je, povodom izložbe moderne francuske umetnosti koju je Branko Ve Poljanski, pesnik anti-evropskog, »balkanskog« varvarstva, bio u saradnji sa *Cvijetom Zuzorić* organizovao u Beogradu (M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, izd. *Nolit*, Beograd, 1970, str. 98), autentični barbarogenijski, anti-evropski duh progovorio u odbranu Balkana, jezikom koji je savršeno u skladu sa osnovnim bićem zenitizma: slikari sa ove izložbe (Pikaso, Fužita, Delonej, Sonja Delonej, Andre Lot, Šagal, Sirvaž) »pošto su, razume se, osvojili Pariz, krenuli su se sad da osvoje svet: i to preko Balkana. Sudbina: mi ostasmo večita staza osvajača i pretendenata. Svejedno. Izdržali smo i zavitlanije najezde, a ovakve šale (kakve nam priređuju francuski slikari) možemo pratiti s osmehom. Pa ipak trebalo bi da budemo oprezni. Od svih najezda, pa ma kakve bile, možemo imati samo štete«. Zatim se tu dalje kaže: »Oni se nisu prevarili u taktici. Kao da su znali da smo mi u umetnosti i u kulturi najslabiji front u Evropi. Kao da su znali da mi dobrodušno primamo sve što se tamo na Zapadu isfabrikuje, a ostane neprodato na bogatim pariskim pijacama. (Sve od svilenih podvezica po ćiftinskim dućanima u ulici St Honore i jeftinih bulevarskih mirisa i sapuna do krilatih ‚nezavisnih' slikara. Jer Pariz ima veoma čvrstu tradiciju ukusa. Kad tamo nisu mogli prodati, valjda će na Balkanu moći — ‚među Balkancima'). Mi kao da smo osuđeni da progutamo sve ono što sa njihovih bogatih stolova kao mrva padne. (. . .) I hajd u ime Boga, u ime velikoga srpskoga Boga, koji nas nije izneverio (osim kad je preča posla imao), progutajmo i ovo. Pa zar će se poznati posle svega onoga što smo otuda sa Zapada gutali i što ćemo gutati? Pomirimo se, onom starom srpskom mudrošću: sudbina, njeni su puti nedokučivi. (. . .) Ali ovde se setih tužne (ili veličanstvene) istorije sedog Đurđa Smederevca: on je pustio Turke da prođu kroz Srbiju, da bi osvojili Evropu, verujući da će se i on koristiti njihovim uspehom. Mi to isto danas radimo. (Koliko volimo tradicije!) Samo, setite se šta su radili Turci kad su kroz Srbiju prolazili — i šta će sad ovde ovi uraditi: pustoš. Koliko im je Starina Đurđe verovao, on im je i sinove u taoce poslao (koje su oni oslepeli). Ali naša je veličina ‚veća': jer mi ne šaljemo samo dva sina, već hiljade i hiljade sinova, koji se vraćaju oslepeli. Naša je veličina još ‚veća' i zato, što njegovi sinovi slepci bar nisu nikoga vodili, nego su imali slepovođe, a mi dopuštamo da nas vode svi ti naši oslepeli sinovi, koji se vrate sa zapada, nas okate« (Miloš Savković, *Izložba francuskih slikara u Beogradu; Misao*, od 1—16 oktobra 1926, god. IX, br. 3—4).

Sve su se kevice iskreveljile na njega.
Svi su se Begovići zgranuli.
Svi su Krleže od stida crveno planuli.
Svi su Vinaveri na kolena panuli,[35]

on ne samo što nije odustao od svoje fiksne ideje: da je Balkan životodavna Afrika moderne umetnosti, i da Sloveni treba da podele u tome slavu sa svim drugim primitivnim kontinentima,[36] kojima ne zavidi Bogdan Popović,[37] ali kojima zavidi Evropa, od Gogena preko fovista do Pikasovog kubističkog perioda, na sreći što su ostali necivilizovani, kao u nekakvom predcivilizacijskom Edenu, nego je čak tu ideju prožeo *mesijanstvom*, prorokujući kako će, upravo sa tog Balkana, da dođe spas Evropi.

Njegova ideologija o takozvanoj *balkanizaciji Evrope* je najfantastičnija ideološka konstrukcija novije srpske kulture, a Barbarogenije, koji je njen simbolički izraz, van svake sumnje je

[35] *Dada-Jok — 40 milijuna duševnosti za samo 4 dinara*, Zagreb, 1922.

[36] Ivan Gol, u uvodu svoje antologije nove svetske poezije, na francuskom jeziku, *Les Cinq continents* (izd. *La Renaissance du Livre*, Paris, 1923; u antologiji su i pesme Micića, Krleže i Crnjanskog), kaže da se od Slovena može očekivati nova poezija: »Kod njih ćemo mi jednoga dana tražiti nove snage. Drugi izvori su: Severno-Američani i donekle Južni. I još uvek Crnci«. (Inače, dogodila se tu Golu i mala nevolja, što je ošinula kao svojevrsni podsmeh sudbine ova vezivanja poezije za rase: među Slovene, od kojih toliko mnogo očekuje, on je uvrstio, osim Čeha, Srba, Hrvata, Rusa i — *Mađare;* Boško Tokin, u kratkom prikazu ove antologije, — *Misao*, 1923, XII, 81, kaže da se to, valjda, desilo zato što je on prevodio »i naše, a i mađarske pesnike za ovu antologiju«.)

[37] 1923, u *Srpskom književnom glasniku* (knj. VIII, br. 1. 2. i 3), u članku *Koja je vrednost crnačke plastike?* Bogdan Popović je pisao: »Mi znamo da su oni naraštaj kakvoga za mnoge stotine godina nije bilo u Evropi. I pre njih je bilo prelaznih doba; i pre njih su novi naraštaji, posle jedne periode koja je jednu žicu iscrpla, tražili, isto kao u rudnicima, drugu, novu. I pre njih su evropski umetnici nalazili inspiracije u ranijoj, tuđoj, ili egzotičnoj umetnosti. Ali tu inspiraciju nikada nisu tražili kod nižih od sebe. Oni su svoju umetnost nadovezivali na krepku i zdravu civilizovanu umetnost. Današnji naraštaj je prvi koji je našao da se treba skotrljati niz celu padinu brda, do dna . . . Današnji ‚mladi' su našli da treba ‚oboriti muzeje' i spaliti slike Leonardove i Ticijanove i polupati statue Mikel Anđelove, (. . .) početi s anarhijom, s beoćanskim neznanjem, s crnačkom plastikom, s crnačkim jazz-band-om, ‚vorticizmom', ‚dadaizmom', s drugim primitivističkim ludostima u arhitekturi, muzici, i poeziji, s amorfnim stilom, s mucanjem, s vraćanjem jezika na primitivnu parataksu, s ukidanjem interpunkcije, s ukidanjem gramatike; rečju, s ukidanjem svega onoga što je civilizacija s mukom stvorila, — s vraćanjem u varvarstvo«.

neuporediv: on je genije umetnika i pesnika kao varvarina zaraćenog sa civilizacijom, genije za koga će Mićić, na samim njegovim počecima, objaviti kako je on pojam za Maksimalan Duh, nekakvo simboličko oličenje Micićevog svudprisutnog maksimalizma, i koga će zatim potražiti u dadaizmu Dragana Aleksića, u ekspresionizmu *Šturma,* u futurističkom agresivnom entuzijazmu, ali zato da bi ga našao na Balkanu, kao postojbini primitivizma. Barbarogenije, to je dadaistički *Kanibal,*[38] ili »Go čovek u godini prvoj [koji je] dadaista« (jer »Nervi su primitivnost«, a »Primitivizam ima bazu«: »Dada je primitivizam i težnja. Budućnost«),[39] »Preistorijski čovek koji je bolje od mene [Marinetija] dao lekciju futurizma«,[40] i u tome smislu, kao ova futuro-dadaistička anti-evropska »lekcija« »primitivnosti« kulturi Evrope (i kao anarhističko nemirenje sa njenom istorijom koje se iskazuje žudnjom za »preistorijom«), on je, micićevski rečeno, van svake sumnje *Made in Europa,* ali idealno-nadstvarni »kontinent« toga evropsko-anti-evropskog »primitivizma« Micić je pokušavao da vidi u Balkanu, kao stvarnome carstvu »primitivnosti«: »Na Šar-planini — na Uralu — stoji goli čovek Barbaro-genij« *(Manifest zenitizma).* To je Aleksićev *»go čovek* u godini prvoj«, koji se pretvara u ovoga *»golog čoveka«* na Šar-planini: ideja »balkanizacije« Evrope jeste, u samoj svojoj suštini, ideja o »balkanizaciji« anarho-radikalističkog evropskog avangardizma. Svakako, za ovo »balkanizovanje« avangardizma (izjednačavanjem avangardističkog ideala varvarstva i »primitivizma« Balkana), Micić je nalazio osnovne, čak sudbonosne uzore kod ruskih futurista, koji su negaciju evropske kulture, iz manifesta italijanskih futurista, interpretirali u znaku superiornosti »ruske volje«, kao »volje Istoka«, nad Zapadom (Majakovski: »Diktirati odrtavelom Zapadu rusku volju, rusku volju Istoka«), ili gordosti »Azije« Hljebnikova (»Sin gorde Azije ne miri se sa poluostrvskim razumom evropejaca«),[41]

[38] Fransis Pikabija štampao je dadaistički časopis *Canibale,* 1920 (1—2), u Parizu, u kome su saradivali neki od najznačajnijih tadašnjih dadaista, od Bretona do Care i Elijara.

[39] Dragan Aleksić, *Dadaizam;* Zenit, 1921, br. 3. (V. *Dada-tank.* Zagreb, 1922.)

[40] F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciao.* Romanzo vissuto, Milano, 1921.

[41] Prilikom Marinetijeve posete Moskvi i Petrogradu (1914), Hljebnikov i Benedikt Livšic objavili su proglas: »Danas neki domoroci i italijanski zaselak na Nevi iz ličnih razloga padaju pred noge Marinetiju, izdajući prvi korak ruske umetnosti na putu slobode i časti, i priklanjanju plemenite šije Azije u jaram

tako da je Barbarogenije, građen po klišeima ovoga velikoruskog, i »azijskog«, Istoka protiv Zapada (i koji odjekuje glasovima *Skita* Aleksandra Bloka), van svake sumnje taj »sin gorde Azije«, u koga se pretvorio »preistorijski čovek« Marinetija i dadaistički »go čovek u godini prvoj«, ali koji je postao sin Balkana (sin panbalkanizma kao lokalistički »prefarbanog« panrusizma):[42] ideološki, on je pokušaj da se evropski avangardizam, u velikoruskoj verziji »Istoka« i »Azije«, »balkanizira«, savršeno adekvatno nastojanjima italijanskih futurista, spremnih, još pre prvog svetskog rata, da pod terorom mitologije nasleđa (i prvenstva) futurizam označe kao *»naslednika latinskog* carstva«, koji je jedino sposoban za estetsku obnovu,[43] ili da u intuiciji (iz površnog čitanja Bergsona), suprotstavljenoj intelektu, vide »karakteristični *dar latinskih* rasa«.[44] U ovoj opoziciji racionalno—iracionalno, kojom se iskazuje duboka kriza zapadno-evropskog (kapitalističkog) racionalizma, i koja će, *u konfuziji te krize,* da se iskaže kao opozicija »kultura« — »varvarstvo«, da bi se, još pre prvog svetskog rata (u prvoj epohi futurizma) izopačila u nacionalističko-imperijalističku opoziciju *Istok — Zapad, Azija — Evropa,* Ljubomir Micić našao je Barbarogenija (ili je, tačnije, taj Barbarogenije našao njega?), kao *»balkansku« varijantu ove opozicije,* ili, sve određenije tokom evolucije zenitizma, kao balkansko-srpsku ili velikosrpsku nacionalističku varijantu, koja konzervatizam plemenske svesti balkanskoga agrara, uplašene od »tuđinstva« (od imperativa njenoga izlaska u »Evropu«: u kapitalizam), pokušava, u delirantnoj konfuziji te svesti, da preobrazi u jemstvo autentične, radikalističko-nihilističke, »varvarske«, re-

Evrope. (. . .) Stranče, sećaj se zemlje u koju si došao! / Ropske čipke su na ovnovima gostoprimstva«. (V.: Nana Bogdanović, *Futurizam Marinetija i Majakovskog,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1963; svi navodi futurista, kao i bibligrafija njihovih radova, ovde su iz ove knjige Nane Bogdanović.)

[42] »evropska kultura je svirepa i ljudožderska. zato zenitisti rade za *balkanizaciju evrope* i hoće da prošire svoj *kulturni nihilizam,* u ime novog varvarstva, na sve kontinente. u ime novih ljudi i novih kontinenata, u ime odlučne borbe: *istok protiv zapada!* / novi balkan je kolevka čistog varvarstva, koji ispoveda novo ljudobratstvo. u tome znaku nastaće naša nova kultura i nova civilizacija. ona će se morati stvoriti konačnim sudarom dvaju starih, do krvi nepomirljivih džinova: istoka i zapada« *(Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).*

[43] *Altri scritti editi e inediti di Umberto Boccioni, Pittura futurista,* ed. *Feltrinelli,* Milano, 1971.

[44] F. T. Marinetti, *Les mos en liberté futuriste,* Milano, 1919.

volucije. On je u ovekovečenju »primitivizma« srpskoga čoveka (kao čoveka primitivne *privrede*, odnosno primitivnoga, patrijarhalno-plemenskoga *morala)* video jedini spas (i to ne samo za tog, srpskog, čoveka, nego i za celu Evropu), jer je za njega jedino primitivizam tvorački i etički,[45] zbog čega je duhovno primitivistički Balkan (Balkan primitivne agrarno-moralne proizvodnje) *budućnost Evrope,* tako da je umesto dotadašnje, građansko-demokratske, ideologije tzv. »evropeizacije« Balkana (u stilu *Srpskog književnog glasnika),* objavljivao svoju ideologiju balkanizacije Evrope, ostajući u zatvorenom krugu Evrope kao fundamentalnog kompleksa novije srpske kulture (još od epohe nacionalnog, i nacionalističkog, romantizma).[46] Duša njegovoga varvarstva modelovana je po obrascima radikalističko-anarhističkog avangardizma, ali *jezgro* njeno jeste u plemenskoj svesti koja, u fantazmagorično-mistifikatorskom nesporazumu sa istorijom, sanja o vaskrsu hajduka i komita. Zenitizam Micićev je *hajdučko-komitski varvarizam* u epohi futurista, dadaista, suprematista i »mašinskih« konstruktivista, onaj »balkanski nihilizam« o kome je govorio Branko Ve Poljanski, tvrdeći da su on i njegov brat prvi i jedini balkanski nihilisti. Naglašeno »sintetičan«, po imperativu ovoga razdora između plemenske svesti i istorije (»Evrope«), — razdora koji je »negativna« inspiracija na sintetičnost, — on je fatalno i pokušaj sinteze avangardističkog varvarstva i varvarstva hajdučkog i komitskog: kao što je Evropa bila za Micića »povampirena Turska našeg stoleća«,[47] tako se i radikalističko-nihilistički avangardist, u ovom pozivu na razaranje Evrope, njemu

[45] »Etički osećaji i svest ‚o pravdi boga velikoga' vrlo jako su razvijeni kod primitivnih naroda. A mi jesmo primitivan narod. Tu primitivnost treba sačuvati i formirati je u smeru čistog stvaralačkog balkanizma. Balkanizam znači: čistoću primitivnosti, neposrednu čovečnost, heroizam duha i srca, nepokvarenost duše, svečovečje bratstvo, pravdu, etiku« *(Protiv sentimentalne politike — za balkansku civilizaciju; Zenit,* vanredno izdanje, 25. septembra na Balkanu 1922).

[46] U knjizi *Antievropa,* 1926, u predgovoru pod naslovom *Vanumna poezija i antievropa,* on je pisao: »Pored političkih rugoba (imperijalizma i kapitalizma) čiji smo mi odvajkada robovi — raste naporedo brzo i naše kulturno ropstvo«, pa zbog toga »Trka za Evropom odvratna je. Hoću da zenitističkom poezijom budemo prva brana evropskoj degeneraciji na Balkanu. Jer danas hteti evropeizaciju Balkana u sumrak Evrope — danas kada je najsavremenija balkanizacija Evrope — znači trčati oko samog sebe — za svojim sopstvenim repom. Pored ruske revolucije — kulturna emancipacija Balkana od Evrope za nas je jedan od najvećih savremenih problema«.

[47] *avala grob na oblaku*

priviđao, sve određenije iz godine u godinu, i iz stiha u stih, kao hajduk i komita iz balkanskih ratova i prvoga svetskog rata, sa kamom ili bombom u ruci, u letu na krvave jendeke »preživele ljudožderske evropske kulture«.[48]

Istorija Micićevog zenitizma, kao »religije« čiji je on bio Mesija i David, prorok i pesnik, jeste *istorija ove konkretizacije duše zenitizma,* a istorija njegove poezije upravo je sama ta konkretizacija. Ta poezija će i naći svoje jedine stvarne trenutke upravo tamo gde je ta konkretizacija subjekta zenitizma, kao komite u poratno doba, najviša i najneporečnija: tamo se apstraktna, izveštačena, prazno-retorična i bezmernom banalnošću ubijena Micićeva reč budi iz ove apstrakcije kao iz same smrti, ali upravo putanjom ovoga *komitskog* rađanja Micićevog. Kao pesnik koji je, u pesmama *Reči u prostoru* (a posebno u prvim pesmama ovoga ciklusa), pozivao na »Mesiju Duha«, na »Istočnika« koji propoveda ljudobratstvo i poziva na ljubav među ljudima, grmeći protiv rata (u stilu ekspresionističkog pacifizma), ubijanja, i crkve:

Pesnici — fantasti — grešni sinovi zemlje!
Zašto su vaše reči krvave pobune gomila?

Zašto kunete ludački u prostor
a ne zazvonite herojski trzaj
KRIK NADŽIVOTA

Svaka reč ljubavi planeta je između Zemlje i Sunca
Svaka reč istine svetionik je mračnih gomila,[49]

on je pesnik reči što sjaji sjajem lažne planete i što se raspadala, ne ostavljajući nikakvog traga, u »metakozmosu« njegovog verbalističkog idealizma kao u apstrakciji »čovečanstva« čijim prorokom, Mesijom, i vođom je on hteo da bude, ubeđen da je pesnikovo upravo to: da bude vođa naroda. Ako tu ima ičega od »ludila«, za koje je izvesna zagrebačka štampa, već u prvo vreme *Zenita,* optuživala Micića, zajedno s Poljanskim, sa mržnjom kojom je progovarao mračni provincijalni konzervatizam,[50] i

[48] *Vanumna poezija i antievropa*

[49] *Reči u prostoru; Zenit,* 1921, br. 7.

[50] *Hrvatski list* je 1924. pisao da su on i Poljanski »ludaci na slobodi« (navedeno po knjizi M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka).*

koja se hranila Micićevim »anti-latinskim« sukobima sa svima živim i mrtvim oko sebe, od urednika *Jutarnjeg lista* i *Kritike* do Dantea,[51] to ludilo je samo u ovome mesijanizmu, u ovoj težnji ka veličini koja sve apstrahuje, neko ludilo u kome se raspada, od jednoga do drugog pokreta ovoga mesijanizma, svaka moguć-na konkretnost žive misli i živoga doživljaja, ludilo koje apstrahuje život i koje, zbog toga, ostaje izvan pesničkog jezika. Banalnost ovoga »ludila« je zbog toga neumitna i neizmerna, tim više što je, savršeno lišen ma kakve mogućnosti za samosaznanje, i doživljavajući svaku banalnost koju sâm izgovara kao reč proviđenja što progovara njegovim proročanskim jezikom, on prorokovao te svoje besmislice, veštački stihujući prozu za koju ovakva banalnost jedino može da zna:

Crkve su posvećeni hramovi erotike
jer pune su zlata vina žena i pesama.
Zar je vino simbol krvi Hristove?
Zar ne znate da grešni ispovednik
u crkvenom mraku
ljubi tuđe žene za oprost grehova?
— — — — — —
Preplavićemo crkve verom novih pesama
da će doći
Novi čovek MESIJA Novi Čovek
jer neće se nikada povratiti Hrist.
Njega su već davno ubili jer je bio Čovek
i nije vaskrsnuo jer je bio Bog.
A nikada nikada nije bilo bogova . . .[52]

[51] »Dante baš i nije tako veliki pesnik. Napisao je toliko rđavih stihova da nijednog od njih na pr. *Zenit* ne bi štampao. Napisao je i lokalnu komediju koju su bez njegovog znanja i slutnje nazvali: božanska. Ah božanska (on je bio dobar katolik) . . . Pužite! Samo pužite! Latini! Mi ne trebamo vaše latinske kršćanske kulture i umetnosti. To obesite u crkvu sv. Duje u Splitu ili u papinu kupaonu ali poštedite nas od te latinske limonade. Znate li vi da je roden pred 100 godina veliki slavenski genije Dostojevski? Uh, zaboraviste kuku vama sirotani. Ali što bi vi umeli reci o njemu, kad je vama Danteov genij ‚nenadmašiva veličina'. (Mi bi znali i među zenitistima za veće veličine!)« — *(Literarija, Zenit,* 1921, br. 9; povodom broja zagrebačke *Kritike,* objavljenog o šestogodišnjici Danteovog rođenja.)

[52] *Reči u prostoru; Zenit* 1921, br. 7.

Čak i onda kada nije hteo da se objavljuje kao ovakav Mesija ateističkog bogočoveka, sa amvona svojih crkava, i kada je pokušao da dođe do brzine ekspresionističke lirike:

Juri zemlja svojim divljim svetokretom
Kroz otrovni rep nove komete
i arhipelag zvezda.
Umire sunčano srce u rukama vremena.

O zašto nisam munja prostora
da projurim prostor kozmosa i haosa
onkraj vremena i prostora?,[53]

on nije dolazio do te brzine, niti do stvarnije slutnje poezije, ostajući »onkraj« poezije onako kako je, u većini presama *Reči u prostoru,* ostajao »onkraj prostora i vremena«, u ovome svome apstraktnom metakosmosu. Pa ipak, već u ciklusu *Reči u prostoru* taj metakosmos počinje da puca zajedno sa njegovom apstraktnom, banalnom i nepokretnom rečju; ako tu nema onakvih trenutaka poezije, kakvi će se najaviti tek koju godinu kasnije, u pesmama knjige *Antievropa,* ima, usred ovoga pseudo--ekspresionističkog panoptikuma, već najave jedne takve poezije: tu već traži, ponekada, Micić pravu dušu zenitizma, dušu hajdučku i komitsku, koju nije mogao naći u nemačkom eks-presionizmu, uz Ivana Gola, jer se tu, usred simbola ekspre-sionističke vizije, — kojima caruje »milijunarska ekselencija CILINDER«, »SIFILIS KULTURA«, ili »Cirkus Evropa IV«,[54] i

[53] Isto.

[54] To je simbolika i Dragana Aleksića, koji je svoj dadaizam u ovo doba tražio i kroz ekspresionizam. Micićevi stihovi iz ciklusa *Reči u prostoru* (pesma pod brojem *16,* u *Zenitu* br. 9, 1921): »Tonu velike lađe CUNARD LINE / Evropa — Amerika: 6 dana / Pevaju zdravi momci sirove tužne balkanske arije / gori zemlja pod nogama vatrenih šuma / ATLANTIS / počiva na kostima dubokomor-skih korala i pasa / bezbroj topljenika hvataju zlatnu slamku Amerike«, podsećaju ovim stilom telegrafskih vesti, sa glagolima u sadašnjem vremenu, na stihove I. Gola, ali i na Aleksićeve pesme iz ovog vremena (pre svega na njegovu pesmu *Preduralizam,* objavljenu u ovom istom broju *Zenita).* Ali brzina smene slika i asocijativni skokovi tu su neuporedivo manji no kod Aleksića: tu nema Aleksićevog rasprskavanja vizije, asocijativnim kolovratima, a pogotovo tu nema ni traga od humora koji je D. Aleksić, igrom asocijacija, bio najavljivao. Umesto humora, to je najplica »duhovitost« razmetljivog neznalaštva (kao u pesmi 15, u istom broju *Zenita):* »Ljudi su postali / majmuni ostali. / A Darvinova teorija? / Da je čovek postao od majmuna / ne bi bilo majmuna!«

gde se poezija očekuje od futuro-ekspresionističkog podražavanja brzini kinematografskog smenjivanja slika, — usred ove pometnje i izgubljenosti u simbolici za koju Micić nije bio niti je ona na njega mogla da pristane onako kako je, u isto doba, pristala na Dragana Aleksića, postavlja već fatalno pitanje Micićeve »religije« zenitizma:

O zemljo hajdučka
da li je još živ onaj crni hajduk Petar Čučković?

Banovino
u slavu tvojih vulkanskih sinova
Tesle i Micića
neka planu žute kubure i mužari baruta!
PRASAK
Zdravo braćo hajduci![55]

I Micićev zenitizam i Micićeva lirika nisu ništa drugo nego pokušaj odgovora na ovo pitanje o crnom hajduku Petru Čučkoviću, pokušaj da se on oglasi, kroz Micića, živim njegovim glasom i njegovim ritmovima. Sav konkretizam, do kojeg je Micić uopšte došao, jeste konkretizam u traženju ovoga »crnog hajduka Petra Čučkovića«, konkretizam koji znači, u evoluciji Micićevoj, upravo radikalan preobražaj, kao što je samo ime Petar Čučković, uzviknuto usred apstraktnog metakozmosa Micićevoga ciklusa *Reči u prostoru,* čitava jedna mala eksplozija konkretnog prostora i konkretne stvarnosti — onoga prostora i one stvarnosti koje je Micić doživljavao kao veliko poniženje hajduka i komita, kao pir što Evropa piruje, igrajući šimi, na njihovim grobovima, u doba »kosovske korupcije« ali i *evropeizacije* toga varvarskog, primitivističkog, hajdučko-komitskoga njegovog Balkana. Balkan kao šesti kontinent, o kome on neće prestajati da govori, i koji će ponovo objaviti, glasom mojsijevski zapovednim, kada bude već daleko od svoga hajdučkog Balkana, u Francuskoj, usamljen i ogorčen,[56] sposoban da samo posveti

[55] *Reči u prostoru,* pesma *11; Zenit,* 1921, br. 9.

[56] I kada je, samo četiri godine posle svoje parole iz *Zenitozofije* (na srpskome jeziku balkanskoga Barbarogenija): *»Istok protiv Zapada«,* pisao na francuskom jeziku, odričući se od ove parole: *»Pas d'Orient et pas d'Occident!* Des Barbares seulement: Il n'y a que la civilisation et la Barbarie. C'est tout«; i dodajući, u pustoši svog izgnanstva, kao kralj bez zemlje: »Les Balkans comme

svoju prvu knjigu na francuskom jeziku: »A mon chien bas-rouge Fan-Noli, l'être le plus humain que je connaisse et aux traîtres du zénithisme«,[57] za njega je bio, i ostao, upravo ovaj hajdučko-komitski varvarski Balkan u znaku kubure o kojoj je sanjao zajedno sa svojim bratom Poljanskim. Tu je, u tome hajdučkom balkanstvu, njegova najdublja duševna i moralna istina, tu je, u tome istom balkanstvu, najjača njegova poezija, od kojih su deset pesama štampane kao posebna knjižica, pod naslovom *Antievropa.* Kosmos ove poezije nije ekspresionistički metakosmos, a subjekt njen nije apstraktni »Mesija Duha«, već ovaj komita, to oličenje snova o »vulkanskim sinovima« zemlje, o njihovome velikom, varvarsko-rajetinskom vaskrsu: lice ove pesme, u najbitnijim njenim trenucima, jeste kao lice ovoga Mesije Duha koji prepoznaje u sebi hajduka Petra Čučkovića. Pesnička artikulacija Micićevog zenitizma jeste artikulacija ovog »Mesije Duha« i njegovoga kosmosa: apstraktna munja apstraktnog prostora »onkraj vremena i prostora«, iz pseudo-filosofske, lakrdijaške »metafizike«, postaje ova hajdučko-komit-

sixième continent y sont compris«, pretvarajući se, tako, od balkanskog anti-evropejca u *evropskog varvarina,* što je istakao i u podnaslovu prve svoje knjige na francuskom jeziku: *Hardi! à la Barbarie. Paroles zénitistes d'un barbare européen,* ed. *Jouve et Cie,* Paris, 1928.

[57] *Hardi! à la Barbarie.* — To je jedina knjiga stihova koju je on, po napuštanju zemlje (krajem 1926), u Francuskoj objavio. Štampao je, kao *Lioubomir Mitsitch,* prozu: *Zéniton, l'amant de Fata Morgana* (1930), *Les chevaliers de Montparnasse* (1932), *Après Saraievo, roman de guerre:* I. *Expédition Punitive,* II, *Etre ou ne pas être* (1933), *Rien sans Amour* (1935), *Barbarogénie. le décivilisateur* (1938; izdavač svih ovih proznih knjiga je *Aux Arènes de Lutèce).* — Tin Ujević, koji je napisao predgovor za Micićevu knjigu *Spas duše* (» . . . U Kazališnoj kavani 1919. on mi je kazao: bijeda, nemam da jedem, a nakladnik neće izdati knjigu bez predgovora. Ja sam bio susretljiv do kraja, a Micić mi se za to odužio što je, pet meseci poslije izdanja knjige, napao *Lelek sebra,* izružio me kao retora, dekorativca, ornamentalca, Latina, šupljoglavog frazeologa, čovjeka bez socijalnosti«), povodom knjige *Zéniton* je pisao: »Slučaj Micić. Gotovo katastrofa. (. . .) Sigurno je autor dao nekomu da mu prepravi knjigu s jezičke strane. Pa opet, rječnik je siromašan, a gramatika nesigurna. Izvjesno se ne preporuča srednjoškolcima koji uče strane jezike. Modernu filologiju. (. . .) Strašno je vidjeti kako ljudi, koji hoće da su obnovitelji, suočeni s realnim papirom imaju stvarno malo da kažu. I onda ponavljaju stare kulturne klišeje. Jer ona se nalazi na dnu mestionice, pogana kultura. (. . .) Micić je već francuski pisac, reklamisan i u velikom pariskom listu. Ali francuski ne zna, a to Parižlije teško opraštaju. (. . .) Nove sile, kao Drainac, Micić i dr. mislili su da ljudi ‚nadahnuti' trebaju da obavljaju posao naraštaja, da vrše ono što je morala da izvrši historija, i to bez diferencijacije organa, bez spezijalizacije funkcija. (. . .) On ide dalje od Cezara i Napoleona;

ska munja. Nošen svojom »naslednom i besmrtnom ludošću«,[58] kroz koju se iskazivala njegova lična kob, ali i kob čitavoga jednoga duha i sveta, u pometnji vremena, u paralelnom trajanju krajnje protivurečnih duhovnih i moralnih težnji posle prvoga svetskog rata, — između nostalgije za iskonskim svetom mitskog plemenskog hajdučtva, i imperativa izlaska Srbije na drumove Evrope, — Micić je tu, kroz ova dozivanja Petra Čučkovića, tražio i nalazio konačni smisao svog zenitizma, ali tu je našao, kroz brodolom što ga je neumitno čekao, i najviše trenutke svoje lirike. Raspet između Mesije Duha, kao apsolutnog i apstraktnog principa svečovečanske ljubavi koja se uzdiže iznad svih granica i ograničenja, i (od prvoga svoga dana) ovoga »crnog hajduka« prozvanog da izađe iz busije vremenom pregažene, plemensko--herojske Srbije, na drum Evrope, i za koga je sve što nije posvećeno njegovim iskustvom samo zavera i izdaja, on je bio onaj koji je, u 1921, pisao da »Ne treba *biti* barbar. To je naš heroizam mišica i srca koji je završio svoju epohu pod Rudnikom i Kajmakčalanom. To je vreme kad je balkansko-srpski čovek kao barbar ropski umirao za fizičku slobodu i slobodu granica — za slobodu podjarmljene rase. Ali tu ne leži umetnost. Tu leži jedno mrtvo krvavo poglavlje. Danas treba borba za slobodu i afirmaciju duha svečovečjeg. Poslednji barbari preteče su samo

otuda njegova neskromnost i šupljina. (. . .) Micić? Tip koji s praga universalnosti skače na klupicu nonsensa. Kako već predstavlja balkansku dinamiku, sad će da gramzi za francuskom lakoćom, uz pljesak iste publike. (. . .) Uostalom, Micićev spis nije čak ni nepismen. On je ispod nepismenosti. On to može nazvati ‚antipismenošću', ako hoće, ali mi mu ne vjerujemo: znamo da nije namjerno« *(Zeniton — povampireni Ljubomir Micić; Jadranska pošta,* Split, 6. 8. 1930, VI, 181). — Povodom Micićeve knjige *Les chevaliers de Montparnasse,* Ujević je pisao: »G. Micić sada ustaje za kulturu duha (nekada: ‚protiv svake civilizacije i kulture') i za vladu duha. (. . .) To je sve: smjesa buržoaskih zabluda i megalomanije ‚genija'. (. . .) Micić je došao tamo da u Montparnasseu vidi moralnu bagru, sastanak špijuna svih zemalja; ‚barbarogenije', u naponu, na ‚zenitu' stvaranja evo može postati samo ‚konter', zabavljač u površnome francuskome smislu. Jedna loša francuska knjiga, parodija knjige, u stvari otpad od sebe, u najboljem slučaju može značiti etapu na putu ka obraćanju buržoaskom ukusu, buržoaskom pojmu o umjetnosti koji ‚genija' iskreno i od srca — sažaljeva« *(Viteški razbojnici modernizma — Zenit Ljubomira Micića na Montparnasseu; Pravda,* 24. IV 1933, XXIX, 10223, — v. Ujevićeva *Sabrana djela,* svezak VII, izd. *Znanje,* Zagreb, 1965).

[58] *Voinja zenitizma, katalog Prve Zenitove međunarodne izložbe u Beogradu,* 1924.

prvih Zenitista. Neka počne novo danas: HEROIZAM DUHA«,[59] ali bio je i onaj koji će se ovako pitati:

O zemljo hajdučka
da li je još živ onaj crni hajduk Petar Čučković?

Njegova knjižica stihova *Antievropa* je svojevrstan odgovor ili odaziv ovoga hajduka, njegovo objavljivanje iz grobova istorije i vremena:

[59] U tome on ponavlja dr Miloša Đurića: »Vreme je došlo da i Srbin uđe u plan kosmosa i da pokuca na dveri večnosti. Treba da odredi i utvrdi što intimnije svoje odnose prema čovečanstvu. Pošto smo dokazali da znamo biti pravi sinovi otadžbine, blagodarna deca one zemlje koju su dedovi naši svojim znojem podigli, stradanjima i žrtvama posvetili, krvlju orosili i ljubavlju ogrejali, vreme je da pokažemo da umemo biti i sinovi čovečanstva, da umemo rešiti ne samo misao Srbina nego i misao Svečoveka«, i, zatim, dalje: »Našu punu reč ne izriče ni Kosovo, ni Deligrad, ni Kajmakčalan. Posle amalgamizacije tek, mi ćemo umeti naći pravi smisao svoje orijentacije i moći ćemo se pravo nacionalno-kulturno afirmovati« *(Ekumenske kontemplacije, V: pred propolejama novoga rada; Misao,* 1920, IV, 24). Micić je pisao: » . . . tip nesentimentalne rusko-balkanske rase tvorac je naše budućnosti i novoga čovečanstva. Zato, čistome tipu koji nije inficiran evropskom degeneracijom, mora se posvetiti najviše pažnje. On ne sme biti izgraden po nijednom evropskom uzoru, jer novi tip rusko-balkanskog čoveka je u stvaranju i prvoj formaciji. Uprite pogled u srž naše rase!«, u članku *Protiv sentimentalne politike — za balkansku civilizaciju (Zenit,* 23. septembra 1922), posle M. Đurića koji je, u članku *Slovensko-indijski panhumanizam — sutrašnja stvarnost (Misao,* 1. februara 1922, VIII, 51), a pod rečju Dostojevskog, istaknutom kao moto članka: »Treba da kao otpor Zapadu sine naš Hristos koga smo mi sačuvali i koga oni nisu ni poznavali«, govorio: »Neka Evropa ima svoje tradicije koje su i suviše korena u srcu joj uhvatile, nepoverljiva, blazirana i slepa za svete stvari čovečanstva. Srbija treba da bude zemlja nade, zemlja očekivanja, zemlja misije kulturne«. (U ovom članku navodio je Đurić i reči Mereškovskog, iz članka *Europa fuit:* »Kad Istok jednom rekne Zapad, Evropa je bila, Europa fuit, to će biti samo jedna osveta što je Evropa rekla: Hristos je bio, Christus fuit . . . Šta hoćete sada: rat ili mir? Birajte! Ali pre nego što odaberete, razmislite: zašto ste dali da vas tako lako otrujemo? Čim srknuste iz ruskog pehara, otrovaste se. Pa, ipak, još uvek tražite pehar taj kao bonik lek ili samoubica otrov«.) U članku *Duh zenitizma* Micić kaže: »Naša je prednost što nemamo 'kulturne tradicije'«. i poziva se na reči iz *Manifesta zenitizma:* »Mi smo goli i čisti«; dr M. Đurić, u članku *Slovensko-indijski panhumanizam,* navodi i P. J. Čadajeva, pisca *Filosofskih pisama* i *Apologije Ludaka:* »Misao moja je ovo: ako smo došli kasnije od drugih, došli smo zato da radimo bolje nego drugi, da ne ponavljamo njihove naopakosti, zablude i sujeverja. (. . .) Smatram naš položaj sretnim, samo ako se budemo umeli njime poslužiti«.

O karavano lobanja probodenih našim živim kocima
Stoj Stojanko Stojanče
Neznani junak ne može da spava od naših buntovnih pesama
Stojte prosvirane lobanje balkanskih ajduka
I moje nove pesme slušajte
Moje nove pesme su dželati evropskih aga i begova
(avala grob na oblaku). Dok je uzvikivao svoje *Hej Sloveni:*
Kolika radost
Beli snegovi padaju u planinu moje duše
Vejavice smetovi
Golema duša goleme planine barbarogenija

Hej Sloveni
Nekad su vaši brkovi bili isukani jatagani
A vaše verne žene bile su dvocevke kubure
U davnini ljudožderi
Uvek krvopije
Od iskona naša pesma je smrtonosna ljubav

Trista mu gromova
Samo napred
Nek svuda ludo brekću naše revolucije
Da osete i bogovi i mrtvaci
Kako ljuto peku stare rane
U novim grudima varvarskih pokolenja!

on je umirao kao »Maksimalan Duh« i rađao se kao pesnik karavane balkanske, koji više neće moći da ponovi reči o smrti heroizma mišica i kubure. U svome doživljaju poratnog sveta kao likovanja »kosovske korupcije«, ratnih bogataša, ali i latinske kulture, kapitalizma, imperijalizma i katoličanstva, na grobovima hajduka i komita, on je video kako smo »još uvek raja i otroci otroka«, kako »Kosovski fantom gazi Srbiju čizmama krvopija i kockara«.[60] Dok je gledao kako, svuda oko njega,

Okovani lancima slobode moje varvarske nacije
Zaslugom četnika invalida i komita
Borci ovenčani slavom kao plašila
Strče na vetrovima berzansko-političkih spekulacija,

[60] U pesmi *Cvetaju vitke zmije.*

(bim bam bom), on je objavljivao da »u našim grudima cvetaju kuršumska opela«, i dovikivao svojoj »karavani balkanskoj« hajduka i komita:

Putuj karavano balkanska
Crven ćurak oblači rajetin Karađorđe
Za kilavim oblakom demokratske i bolonosne Srbije

(O karavano balkanska). San njegov je bio: da se ostvari, stihom i manifestom zenitističkim, kao taj rajetin Karađorđe u »crvenom ćurku«, taj *ajduk* novog vremena, prozvan iz groba istorije novim zulumima Evrope i SHS i ponet snagom revolucionarnog, anti-evropskog, iskonski varvarskog Istoka, kao nekakav komita u znaku anti-zapadnog, anti-evropskog i anti-latinskog Oktobra. Za njega, Oktobar ne ostaje samo »pokret mističnog Istoka protiv racionalističkog Zapada«, iako će se nebrojeno puta upravo i kao takav javljati u njegovoj mašti,[61] nego je to radikalističko-nihilističko varvarstvo koje će, ujedinjeno s balkanskim (i, sasvim određeno: srpskim) varvarstvom, da razori »prastare forme Evrope« i da u evropsku kulturu unese »varvarske sirovine«.[62] »Konkretizujući ideju zenitističkog kontinenta«, Micić nije samo »pokatkad upadao u naivnost pa je često bio u iskušenju da balkanskom plemenu kao takvom pokloni poverenje u mesijanski karakter«,[63] jer je ta »konkretizacija (. . .) zenitističkog kontinenta« bila, u stvari, haotično-konfuzni poku-

[61] » . . . oni, kao Lj. Micić, pozdravljaju rusku revoluciju samo kao pokret mističnog Istoka protiv racionalističkog Zapada i Lenjina nazivaju ‚velikim barbarinom', sa uverenjem da mu odaju najviše priznanje« (Milan Bogdanović, *Slom posleratnog modernizma; Danas,* 1934, I, 1).

[62] » . . . baš mi varvari: *Srbi i Rusi,* u prvom redu ćemo izvršiti revoluciju u oblasti poezije i umetnosti, u oblasti kulture za novo čovečanstvo. (. . .) Mi ćemo nemilosrdno razoriti prastare forme i uneti varvarske sirovine« *(Moj susret sa Anri Barbisom; Zenit,* 1926, br. 41).

[63] Risto Ratković, *Zenitizam; Ćutanja o književnosti,* Beograd, 1928. Dve godine ranije (1926), u članku *U Sandžaku, san na crvenoj travi,* Ratković je pisao: »Zenitizam nije nacionalan. (Svaka je rasa duboko čovečanska.) Nije to nikakav balkanski patriotizam. (Odvratan je i Beograd kao i Pariz.) Zenitizam uopšte ne može imati patriotizma, jer zenitisti nemaju otadžbine: još nema šestog kontinenta, još uvek smo na eksplozivnom ‚Anti'«, da bi, znatno kasnije, u članku *O jednom međuvremenu (Letopis Matice srpske,* 1952, CCCLXIX, 2), tvrdio kako je »u zenitističkom socijalizmu, međutim, bilo nekakvog misticizma ‚Sveduha' i balkanskog šovinizma. Gusta magla je obavijala zenitističku ideologiju, koja je imala pretenziju čak na nekakvu nadideologiju«.

šaj ideološke artikulacije Barbarogenija kao »sinteze« Oktobra i »komitizma«: kao »sinteze« revolucije i najmračnijeg mogućnog nacionalizma. Karađorđe u crvenom ćurku, to je ovaj zenitistički hajduk koji svoj ritam pokušava da uskladi sa ritmovima Oktobra, Majakovskog,[64] *Proletkulta* Lunačarskog,[65] hajduk sa čijim se kostima spekuliše ali i čija se ratna pobeda pretvara u njegov mirnodopski poraz. Taj poraz, međutim, nije samo u znaku likovanja »blatom okićene buržoazije«, kojoj je ovaj zenitistički komita objavljivao propast, tvrdeći da je zenitizam jedini levi front u srpskoj kulturi, već je taj poraz i u znaku države SHS (i to u prvom redu, i najnaglašenije) u kojoj se »kao vatra i ulje (. . .) mešaju pobeda i poraz«, i u kojoj se pobednici (Srbi) i poraženi (svi ostali, a za njega pre svega Hrvati) javljaju u znaku »lažne ljubavi« iza koje gori duboka mržnja, kako je on to govorio u svom kratkom prikazu istorije zenitizma: »1918. Srbija se propinje iz mučnog rata kao troglava država: SHS. Na jednoj strani omamljeni pobednici, na drugoj prestravljeni pobeđeni. Obe strane su u znaku lažne ljubavi i pritajene mržnje« i, zatim: »1919. U životu, sem šibera i ratnih bogataša, na svačijem licu poratni grčevi. Sve što mrzi Srbe i Srbiju postaje ‚boljševik'. Kao vatra i ulje, mešaju se pobeda i poraz — u jednoj državi. To se je zvalo jugoslovenstvo«.[66] Njegovi stihovi:

Oči laju istinu

Krv je najzdravije kupatilo
Sifon-soda-krv
U flašama suvarka i jogurta
U opancima se čuvaju misterije rata i grobova[67]

nalaze svoje osvetljenje u objašnjenju duha zenitizma kao duha osvetničkog »antikulturnog ajduka-komite« ovog istog vremena: »Mi hoćemo da se ljudski osvetimo: oko za oko, zub za zub. Mi

[64] *Zenit* je donosio, prvi u hrvatskoj i srpskoj kulturi, prevode stihova Majakovskog, 1921. i 1922 (Iz ciklusa *Rat i svet, Slušajte hulje, Prolog Misterije Buf, Sedam nečistih parova).*

[65] Lunačarskov *Proletkult* objavljivao je u prvom i drugom broju *Zenita;* 1924, preveo je *Proletkult* i napisao predgovor za izdanje *Atosa.*

[66] *Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije. Pet godina pod igom »ludosti« i barbarogenija; Zenit,* 1926, br. 38.

[67] *Sifon-soda-krv,* u knjizi stihova *Antievropa.*

se borimo danas buntovnim pesmama, jer naša je profesija buntovnik-pesnik, anti-kulturni ajduk-komita. Da, komite smo u borbi za emancipaciju od kulturnog ropstva, od kulturne tiranije«, ili: »Mi zenitisti ajduci smo u prašumi kulture i komite u džungli civilizacije: za novo varvarsko doba života«.[68] Ta prašuma kulture i džungla civilizacije nije za njega neka apstraktna Evropa Dantea, Šekspira i Kanta, o kojoj je on pisao ali sa kojom nikada nije imao nikakvih prisnijih odnosa, već je to, u neposrednoj jučerašnjici, Austro-Ugarska, a u živoj njegovoj sadašnjosti SHS i, u prvome redu, Hrvatska i njena kultura. Govoreći kako je časopis *Plamen* (Krleže i Cesarca) »časopis prepevane madžarske ‚revolucije' i genijalne domobranske književnosti. Takav je bio mentalitet, takav je bio izvor ‚hrvatskog ritma'«,[69] on se nije zadovoljavao samo time da Miroslava Krležu naziva *Mimostav Krpeža,* i da za Grad Beli (Zagreb) tvrdi kako je »impozantan kao barska pljuvačnica«,[70] niti samo da, dosledno svojoj ideji barbarogenijskog avangardizma, prikazuje Srbe kao kubiste protiv kojih je duh zagrebačke kulture i zagrebačkoga sveta,[71] već je, pod godinom 1923, u istom prikazu istorije

[68] *Manifest — varvarima duha i misli na svim kontinentima; Zenit* 1926, br. 38.

[69] *Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije*

[70] »Lezite vi fantaste zenitisti ako ne poštujete sve to, jer Kosovo i P-Ruska Revolucija samo su hrptenjače po kojima prelaze velike čizme i praznoglave figure slične ljudima i majmunima. ‚Sviće Internacionala' na papiru Mimostava Krpeže«; i dalje: »Rotacije još uvek štampaju zenitističke pesme za sve ljude i van naše zemlje, a vi svi nas ipak u našoj zemlji beskrajno mrzite . . . Fuj! Svi su me nazvali glupanom, jer je to nagon čitavoga grada koji je impozantan kao barska pljuvačnica. Na sve pljujem. Pljujem. Pljujem . . .« *(Revolucija u gradu belome — 7777 — Traži se čovek — novela nad novelama posvećena ratnoj kopiladi našeg nevremena; Zenit,* 1921, br. 9).

[71] »Već danas su provalili naši vojnici puni bijesa u nakaznu kubističku izložbu Srba slikara pod neustrašivim nadvojvodstvom fračkasto-rabusastog urednika opozicionalnih novina koji je u svom dnevniku odlučno objavio rat istrebljenja sviju slova E iz njegove štamparije da se nikako ne bi moglo pisati ekavštinom, jer to opet sjeća na nekulturnu srpsku hegemoniju u Gradu Bijelome i uopće na Balkanu. (. . .) Isto tako trebalo je pomoću dobro plaćenih i potkupljenih novinara zaprečiti ideju i širenje zaraznog pokreta zenitizma, pošto je on najopasnija invazija balkanstva na zapadnu rimolatinsku kulturu i civilizaciju. Zato je naša velikonarodna dužnost da štitimo svetu mater katoličku crkvu svim sredstvima od te bezbožne zaraze, jer je u direkciji Eskontne banke, u državnom odvjetništvu i knjižari neslavenskih apostola koji su prema tome mogli i morali biti samo Hrvati i pripadnici katoličke crkve, jer je dokazano, da je zenitizam za ludnicu, a mi za glupaonicu te je kao takav očito protuhrvatski pokret. Iako je Lombroso dokazivao da ludost graniči sa genijalnošću to je po

zenitizma, pisao o tome kako je »hrvatsku kulturu demaskirao kao šugavu ovcu«, kako je zbog toga došao u sukob sa Stjepanom Radićem, i kako je, zato što se navodno spremalo njegovo ubistvo, morao da napusti Zagreb i da ode u Beograd.[72] Njegovu prvu knjigu pesama *Stotinu vam bogova* »pleni kr. drž. odvjetništvo pomoću zagrebačke policije, inspirisano zagrebačkom štampom. Sa velikom radošću spaljena je cela naklada kao u srednjem veku, sa radošću, kojom su Turci spalili kosti Save Nemanjića, na Vračaru. Štampano je drugo izdanje pod poznatim naslovom *Kola za spasavanje* bez inkriminisanih stihova, koji su poslužili samo kao maska za ugušivanje ‚protu-hrvatskog' zenitističkog pokreta. Počinju ulični insulti zenitista u Zagrebu, počinju fizički napadaji i atentati na sve zenitiste, pošto su zenitisti ‚srpski plaćenici'.«[73] Po svome odlasku iz Beograda, razočaran što Beograd nije pijemont srpstva, nego ista ona »crna pesma srpske prestonice« o kojoj je pevao njegov brat Poljanski,[74] on je u prvoj knjizi objavljenoj na francuskom jeziku, *Hardi! à la Barbarie* (1928), koja predstavlja svojevrsnu

dokazivanju knjižarskih prodavača najjasniji primjer Ljubomir Micić koji baš zato što je Srbin obara Lombrosovu teoriju, jer drži da smo uistinu gluplji od njega. Mi to nikako ne možemo dozvoliti, jer ipak naši barovi Music Hall, City Bar, Mascotte, Isiot, pokazuju čitavoj Evropi da smo mi velegrad, jedini velegrad na Balkanu« *(Revolucija u gradu belome)*.

[72] »Onda obračun sa nekom imaginarnom ‚hrvatskom' hiper-kulturom u jednom sintetičkom članku Ljubomira Micića. Radi toga članka htelo se lupati izloge zagrebačkih knjižara. Prema obaveštenju jednoga prijatelja, radi toga članka spremalo se ubistvo Ljubomira Micića. Radi istine o hrvatskoj ‚kulturi' koju je *Zenit* demaskirao kao šugavu ovcu, pretio je uredniku *Zenita* i Stjepan Radić današnji dični ministar prosvete u — Velikoj Srbiji, povodom čijeg blebetanja je i napisan članak ‚Papiga i monopol hrvatska kultura'. Pod pritiskom histerije koja je obuzela Zagreb, Ljubomir Micić nezaštićen i osamljen kao uvek, beži u Beograd. Dolazi kao borac a ne kao brodolomac« *(Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije)*.

[73] U istom članku (u prikazu godine 1922).

[74] »Beograd ne vole prečane, pa makar oni i Srbi bili. Beograd ne vole ni umetnost ni kulturu, ako nije posvećena kojom političkom partijom ili ako ne dolazi iz Pariza ... Još nije sasvim jasno da za Beograd ne važi što nije rodila Šumadija i Palilula«. (U istom članku, u prikazu god. 1924; 1925, u 36. broju *Zenita*, objavio je Micić članak *Hvala ti Srbijo lepa!* Policija »pleni 36. svesku *Zenita*, jer identifikovanje Srbije sa Kraljevinom SHS ‚izaziva mržnju protiv države kao celine'«, što on tumači, u *Filmu jednog književnog pokreta*, time što je u istoj svesci *Zenita* objavio protest protiv ubistva bugarskog pesnika Gea Mileva, ali »bilo kako bilo, Prvostepeni Sud je poništio policijsku zabranu«.)

autobiografiju u stihu, pisao s ogorčenjem o tome istom Beogradu koji se evropeizuje i gubi dušu:

Five o'clock
Soirée libre
Dancing diele,
} *BELGRADE OF BALKAN*

ali je tu njegov nacionalizam došao do punoga svoga izraza:

Les conserves n'ont pas sauvé la Monarchie Autrichien-hongroise, bien que leurs officiers aient pendu chaque jour un Serbe pour petit déjeneur tandis que leurs alliés, nos frères slaves, Croates et Bulagres, se nourrissainet de seins grillés des femmes et des filles serbes.

Taj svoj nacionalizam izrazio je on i u prozi, u »nekrologu« koji je sâm sebi napisao, pod naslovom *Nécrologie*, par *M. Métèque, Membre de l'Académie des Mortels et Fossoyeurs du Montparnasse*. Izjavljujući: »autrefois poète serbe il est aujourd'hui poète de la langue française — langue maternelle de tous les poètes du monde« (str. 127), on je pisao kako je 15. decembra 1926. napustio Beograd, koji je »aujourd'hui la prison de tous les hommes qui aiment, de tous ceux qui chantent la liberté et l'humanité. (...) C'est la Glavniatcha qui règne aujourd'hui dans la Serbie vivante, dite Yougoslavie. Glavniatcha qui pèse comme un épouvantail au-dessus des têtes de tout un peuple, autrefois héroïque, aujourd'hui esclave sous le fardeaux de l'imoralité générale et d'un mensonge horrible, ‚l'Union'« (str. 133, 134), stavljajući reč *Jugoslavija* pod navodnike (str. 139), i pišući o svome iskustvu za vreme prvog svetskog rata, kako »Il fût tourturé dans les geôles militaires austro-hongroise *et leur pauvre appendice — croate*. Par des ‚kulturträgers' européens de Berlin, de Vienne, de Budapest et du pitoyable Zagreb (Agram) même. Par ces vagabonds impérialistes, qui ont préparé la mort de tous les Serbes« (str. 145, 146). A ovo pisanje Jugoslavije pod znacima navoda naći će najpotpunije, i konačno, objašnjenje u njegovoj knjizi *Barbarogénie, le décivilisatuer*, u

[75] *Hardi! à la Barbarie*, str. 113, 114.

glavi koja nosi naslov *Le complexe d'infériorité* (str. 119), i u kojoj ovaj branilac »Srbije, narečene Jugoslavija«, i čitavog njenog naroda, »nekad herojskog a danas ropskog pod vremenom opšte nemoralnosti i užasne laži — Ujedinjenja«, u borbi protiv evropskih »kulturtregera«, od Berlina preko Beča i Budimpešte do »kukavnog Zagreba«, optužuje Aleksandra Karađorđevića za to što je unizio srpski narod izjednačivši ga sa plemenima bez prošlosti i istorije, i što je Srbima naneo »neoprostivu uvredu«, jer Srbi, uprkos geografskim obeležjima kao što su Hrvatska, Dalmacija ili Slovenija, bili su svuda: »zbog čega onda danas stvarati hrvatsku individualnost od srpske nacionalne materije, kao što su nekad činile Venecija, napoleonovska Ilirija a juče Austrija«: »Et puis, dégrader le grand peuple serbe . . . égaliser le peuple serbe avec quelques peuplades slaves sans passé ni histoire, catholiques ou musulmanes de l'ancien Autriche-Hongrie, c'est plus qu'une des plus grandes erreurs, c'est une impardonable insulte . . . Les Serbes, malgré le territoire géographiquement marqué comme Croatie, Dalmatie, ou Slovenie, y étaient tout, partout . . . Pourqoi alors former aujourd'hui une individualité croate avec de la matière nationale serbe, comme le faisait jadis Venise, l'Illyrie napoléonienne et hier l'Autriche?«[76]

[76] Po povratku iz Francuske, pokrenuo je Micić časopis *Srbijanstvo* (izišao samo jedan broj, 25. maja 1940), da bi u njemu objavio *Manifest srbijanstva*, poslednju svoju manifestaciju na ovom jeziku: tu je, u istome ovom duhu iz *Barbarogénie, le décivilisateur* (». . . pourqoi alors former aujourd'hui une individualité croate avec de la matière nationale serbe«), tvrdio kako italijansko *Zagabria*, za Zagreb, vodi poreklo od Saharab, Sarab, Sakalib, »kako su nekada pisali i izgovarali ime Srba«. Sve to, zaista, »pèse comme un épouvantail« najmračnijeg velikosrpskog nacionalizma na tvrdnji da je u Miciću, u poslednjim njegovim danima, »bilo nešto (. . .) od odbačenih (!) revolucionara«, i da »to treba reći: zbog potomaka i zbog savremenika« (Zoran Markuš, *Razgovori sa Ljubomirom Micićem; Odjek*, Sarajevo, 13—31. oktobar 1971, XXIV, 20). U članku *Metamorfoze Zenita (Savremenik*, decembar 1971, XVIII, 12). Markuš ne pominje ni Micićev nacionalizam ni Barbarogenija, bez koga je zenitizam apsolutno nezamisliv i preko koga su išle sve njegove »metamorfoze«, ali ukazuje na tvrdnju da je »zenitizam (. . .) sin marksizma«, iz članka *Zenitizam kroz prizmu marksizma*, objavljenog pod pseudonimom dr M. Rasinov, u poslednjem broju Zenita. Zato će on, kada progovori o Barbarogeniju *(Sećanje na Barbarogenija; Polja*, Novi Sad, mart 1972, XIII, 157), citirajući gore navedene rečenice, iz *Nécrologie* (iz 1926): »Glavniatcha qui pèse comme un épouvantail au-dessus des têtes de tout un peuple, autrefois héroique aujourd'hui esclave sous le fardeaux l'immoralité générale et d'un mensonge horrible, l'Union'«, da izostavi njihov kraj: » . . . et d'un mensonge horrible, l'Union'« (»i užasne laži, Ujedinjenje'«). Očigledno, ovakvim »skraćenjem« srpski narod se od žrtve »užasne laži, Ujedinjenja«, u viziji velikosrpskog nacionalizma, koji ne može da pristane čak ni na velikosrpski unitarizam »Ujedinjenja«, pretvara u žrtvu Glavnjače i »opšte nemoralnosti«, odnosno: Micić se tako od »sina srpskog Varvarogenija« (v. o tome u tekstu, dalje, belešku 80), pretvara u »sina marksizma« (nacionalista se pretvara u komunistu). Ovaj »cenzurisani« Micićev nacionalizam *iz godine 1926.* treba da omogući tvrdnju »da se nacionalizam kod njega [Micića] javlja *uoči drugog svetskog rata* [kao da je drugi svetski rat počeo 1927, ili, u najboljem slučaju, 1930!], a ne samo kao posledica ustaških pogroma u njegovom rodnom kraju, zbog čega je duboko patio« (Markuš, *Razgovori sa Ljubomirom Micićem; Odjek*, 1—15. decembar 1971, XXIV, 21). Članak *Sećanje na Barbarogenija* završava se rečenicom: »Pisao sam sve ovo zbog — svoje savesti«.

Zbog toga Micić, koji je, na vest o generalnom štrajku engleskog proletarijata 1926, svojom poemom *made in england*,[77] preleteo kanal Lamanš, da bi pozdravio engleske proletere kao »sledbenike balkanske krvne osvete«:

O radnici rudari mornari
Proleteri vi sledbenici balkanske krvne osvete
Uz pozdrav naš i jedno detinje pitanje
Zašto žuljevi vaši nisu dijamanti
Ili dinamiti?

ostaje onaj koji je, zajedno sa horovima »sa devet oltara« Vidovdanskog hrama, vikao svoje *Ave Petar imperator* jer, — kao što je Miroslav Krleža pisao, — kada je Nemačka »već počela da plaća Zlatne Reparacije našoj ‚poetskoj rasnoj državi', Ljubomir Micić je u religioznoj ekstatičnoj viziji Meštrovićevog vidovdanskog hrama ovako propevao na svojoj kozmopolitskoj liri:

Zdravo, o Kosovo, krvavo krštenje!
Zdravo, Vidovdane, Srpsko vaskrsenje!

Dotle na portalu Vidovdanskog hrama
sa devet oltara svi horovi poju:
Ave Petar Imperator!«[78]

I zbog toga je Đorđe Jovanović, pošto je sa pokušajem zenitizma na Balkanu već uveliko bilo svršeno, pisao kako se »nada« da će

[77] U zbirci pesama *Antievropa*.

[78] Miroslav Krleža, *Ivan Meštrović vjeruje u boga, Književnik*, Zagreb, 1. lipnja 1928, god. I, br. 3; v. *Deset krvavih godina, Djela Miroslava Krleže*,

on, Micić, »koga kao i njegovog kolegu po proroštvu Isusa Božića, rođenog Josifović, rodom iz Vitlejema, ne brenuju mnogo u zavičaju, verovatno svoju iduću knjigu nadahnuti besmrtnošću četiri najčuvenija srpska vola, o kojima smo poslednji put čuli od Edmond-a Rostand-a. Očekujmo. Nadajmo se«.[79] Zato ima, takođe neke neumitne, i stravične, logike što je 1938, dakle samo godinu dana pre nego što će Evropa, »povampirena Turska našeg vremena«, ući u svoj apokaliptički pakao, ovaj »sin marksizma«, za koga je »nezainteresovanost proleterskih boraca za zenitizam (...) veliki bol koga on hrabro podnosi«,[80] objavio kako su,

Zagreb, 1937. — Inače, istim povodom pisalo se i drukčije: Miloš Crnjanski napisao je pesmu *Spomen Principu*, tražeći da se Gavrilu Principu digne hram: »Ubici dižte Vidovdanski hram!« ... »Raji, riti, dižte kosovski hram« ... »Jauk i groblje je narod moj, / A sjajna prošlost je laž« (*v. Lirika Itake*, Beograd, 1919), jer »njegov akt odobravala je samo naša sirotinja i omladina. Buržoazija nije odobravala akt Principa. Pri kraju rata, svi su u nas govorili samo o potrebi podizanja jednog velelepnog Kosovskog hrama prema nacrtu Meštrovića. Naš veliki pesnik Dučić video je, tada, u Srbiji, imperatora. On joj je uzviknuo: ‚Ave Serbia!' (Morituri te salutant). Ja sam napisao ovu pesmu u slavu ubistva i Principa« (*Itaka i komentari*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1959). Rastko Petrović objavio je, u časopisu *Putevi* (januar 1922, br. 1) prozu i stihove *Spomenik*, kao odjek na to što je »raspisan konkurs za najuspelije projekte prema kojima će se podići mnogobrojni spomenici: Spomenik Oslobođenja oslobodiocima; Kosovski hram kosovskim junacima; spomenik Osvete; spomenik Nepoznatome vojniku i jedan izginulim u Albaniji; i jedan rukopisima izgubljenim u Rusiji; i izmrcvarenim popovima; spomenik Zahvalnosti Velikome Kralju«, i objavio svoje »vizije« spomenika, među kojima i *»Spomenik u Pokretu* na kolima upregnutim volovskim što odlaze. Na postamentu senovitom izvajao je Pobedu u snegu. Beše belja od ijednog mermera i hladnija još. *Čim sunce i proleće dođe spomenik će se otopiti sam i otići poljanama u žuboru evokacija*. Tako i treba, poštovana ruljo; da se na suncu svi spomenici otope, a ne da granitno prkose zubu vremena; i da su nepomični. Neka ih mladež samo jednom vidi; dva put? to je već odviše!«

[79] Đorđe Jovanović, *Potemkinova sela; Nadrealizam danas i ovde*, 1932, II, 3.

[80] Dr M. Rasinov (pseudonim), *Zenitizam kroz prizmu marksizma; Zenit*, 1926, br. 43. — U ovom članku kaže se kako »nažalost, kod izvesnih marksista, parole Dole Evropa i Živeli Varvari bivaju bukvalno shvaćene, što im daje sasvim drugi, nemarksistički smisao«, jer — »Evropa, to je sinonim zapadnjačkog nezajažljivog kapitalizma i imperijalizma (tu spada i Amerika!), a »Varvari — to je ceo svetski proletarijat, (...) to je ‚Moskva protiv Pariza', ‚Istok protiv Zapada'«. U vezi sa ovim Zoran Markuš objavljuje sledeće: »Kada mi je Micić poslao poštom ovaj broj *Zenita*, [u kome se tvrdi da je »zenitizam (...) sin marksizma«, — R. K.] na njemu sam našao rukom napisanu primedbu na citirani tekst: ‚Pogrešno — sasvim pogrešno! Zenitizam je sin probuđenog srpskog Varvarogenija!' Ovu savremenu ispravku nisam mogao da uvažim i rekao sam Miciću da u studiju o zenitizmu mogu da prihvatim samo autentičan tekst. On se

istina, barbares — »spiritocrates antipolitique«, ali kako ipak, i to »du point de vue zenithiste, le fassisme aussi bien que son sosie aïné le communisme, n'est qu'une action néfaste à la santé de l'Europe«,[81] izjednačavajući tako komunizam sa fašizmom, i *očekujući ozdravljenje Evrope od fašizma* (uz objašnjenje: da je nacizam — nemački, a fašizam italijanski boljševizam). To nije nikakav incident u istoriji zenitizma, nego je to apsolutna nužnost anti-Evrope barbarogenijsko-balkanskog »komitizma«, kao plemenskog varvarstva u ne-plemenskom svetu (kao nacionalizma): izjednačavajući, najpre, avangardističko varvarstvo sa balkanskim varvarstvom, a zatim izjednačavajući komunizam sa anti-evropskim, »varvarskim«, Istokom, on fatalno mora, na kraju ove »varvarizacije« avangardizma i revolucije, da »fašizira« komunizam: da ga izjednači sa fašizmom (à la santé de l'Europe«), tako da njegova varvarizacija (»balkanizacija«) Evrope završava, ovako, kao varvarizacija ili apsolutna negacija revolucije, kao ovaj trijumf razaračkog varvarstva »hajdučke« i »komitske« osvete u kome komunizam postaje »sosie aïné« fašizma (tačno kao u svesti i politici one iste buržoaske Evrope koju je ovaj »sin marksizma« hteo da balkanizuje), u bezizglednom protivurečju ne samo sa revolucijom Oktobra, nego i sa ma kojim i ma kakvim avangardističkim varvarstvom, pa i onim futurističkim koje je Micića, *u poeziji*, očigledno najviše i najdublje opsedalo.

Njegov *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*,[82] objavljen »na zaprepašćenje svih srba i ostalih velikih naroda bez zenitističkog duha. od toga dana objektivno datira *prva revolucija* u celoj anemičnoj i eklektičkoj poeziji svih južnih slovena (i u ostalim oblastima umetnosti!) bez ičijeg priznanja, do danas. tim bolje!«,[83] — ponavlja očigledno, iako površinski i konfuzno, neke osnovne imperative futurizma, u prvome redu imperativ *simultanizma*, kao nužnosti povećane brzine koja čini da stvari u pokretu prodiru jedna u drugu, vraćajući se *jedinstvu* sa prostorom, ali obećavajući, takođe, i jedinstvo svesti i predmeta, subjekta i objekta, jezika i materije. Marinetijev

u početku protivio, ali je kasnije prešao preko toga«. (*Razgovori sa Ljubomirom Micićem. 3. Sjećanje na Barbarogenija; Odjek*. 14—30. novembar 1971. XXIV. 22.)

[81] *Barbarogénie, le décivilisateur*, str. 131.

[82] *Zenit*, 1922, br. 13.

[83] *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma*

»preistorijski čovek«, koji je već dao »lekciju futurizmu«, jeste čovek ovoga jedinstva, u kovitlacu pokreta, u entuzijazmu toga pokreta: u osnovi futurističkog kulta brzine, kojom se stvara simultanistički »umožen čovek«, jeste vera u objedinjavajuće moći pokreta, vera da pokret može, sâm sobom, kao suštastvena energija materije, da uspostavi nepostojeće jedinstvo čoveka i sveta. »Lanac analogija«, na koji je pozivao Marineti, jeste »lanac« koji treba da poveže dotle nepovezivo, u velikome, »orkestralnom stilu«. Micić je isticao futuristički simultanizam pokreta kao ideal, ali u njegovim pesmama nema iole dubljega, razuđenijega, simultanizma, a pogotovo ne onoga koji su futuristi dozivali u svojoj »lirskoj opsesiji materijom«: Micićeva moć povezivanja serijalnim transformacijama svesti i sveta u pokretu neznatna je zato što je neznatna njegova moć za otvaranje negaciji datog, kao samoj suštastvenoj energiji simultanističkog pokreta. I u najboljim trenucima *Antievrope,* on je izvan simultanističkoga vrtloga, kao same iluzije vrtloga »materije«, zato što je, stvarno, izvan negacije: on nije polje negacije, nego samo njen subjekt; njegova negacija je jednosmerno okrenuta svemu što je spolja, bez povratnoga dejstva. Nema ni govora o nepredvidljivo-iznenađujućim transformacijama stvari u pokretu, jer nema ni govora o pristajanju na negaciju (pristajanje na pokret jeste pristajanje na negaciju). Micić, opredeljen za dinamizam, stvarno se ne kreće jer se stvarno ne otvara negaciji. Ako je u futurizmu našao kult snage, terorističku agresivnost, njegov terorizam nije onaj totalitaristički terorizam futurizma, terorizam kao funkcija simultanističkoga jedinstva u pokretu nezaustavljive negacije, u rušenju svega (u rušenju koje bi imalo da bude objedinjavajuće), nego je to terorizam bez totalizacije u pokretu. Micić će da ponavlja Marinetijev poziv na odbacivanje »psihologije« i »Ja«, ali ne u Marinetijevoj (i futurističkoj) »lirskoj opsesiji materijom«,[84] nego u pokušaju prostoga odbacivanja osećajnosti, jer »emocija samo je akt slobodnog izbora«,[85] a duša »*teret* od koga se treba osloboditi.«[86] On će, u zahtevu za simultanizmom, da bude upućen na tehniku *analogije,* ali će analogiju da zameni *asocijacijom,*[87] ne samo zato da bi izborio

[84] U *Tehničkom manifestu futurističke literature,* iz 1912 (nešto kasnije u *Les mots en liberté futuriste,* Milano, 1919), Marineti daje uputstva: »Uništiti ‚Ja' u literaturi, to jest svaku psihologiju«, i: »Kroz predmete u slobodi i čudljive motore osluškivati respiraciju, senzibilnost i nagone metala, kamena, drveta itd. Zameniti čovekovu psihologiju, odsad iscrpljenu, lirskom opsesijom materije«. U Micićevom *Kategoričkom imperativu zenitističke pesničke škole* to izgleda ovako: »Zakon psihologije neubrojiv. Primarnost događaja a sekundarnost njegove psihologije. Reč je čista — apsolutna. Katastrofa hidroaviona zbiva se bez psihologije i logike a pesnik dolazi ‚do toga' putem a s o c i j a c i j e«.

[85] *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*

[86] »Duša je nasušni hleb i nasušni teret svih slovena i svih istočnika. oslobodimo se tereta duše i nasušnog hleba sentimentalnosti!« *(Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).* — Ovde može da se vidi Micićev »komitizam« na delu. Da bi ilustrovao hipotezu (ni malo »varvarsku«, uostalom) da u stvaranju pesme »Osećaj nema nikakve eminentne i imperativne funkcije. (Što se vas tiče moj osećaj?) Nikoga se ne tiče što pesnik oseća nego kakova je i što misli njegova pesma«, on kaže: »Makedonija izaziva u Hrvata m r ž n j u, u Srba emociju l j u b a v i. Makedonija s â m a sporedna je za faktički proces zbivanja«. Tako se poricanje »imperativne funkcije« osećanja, u stvaranju pesme, preobražava, ovom »ilustracijom«, u apsolutno poricanje subjektiviteta samoga predmeta osećanja (»Makedonija sâma sporedna je . . .«), u znaku apsolutne njegove dehumanizacije, i uz to najneporečnije nacionalistički: Hrvati mrze Makedoniju, dok je Srbi vole. Suštinski Micić, onaj »komitski«, koji avangardistički varvarizam pretvara u balakanski, jeste u ovome vratolomnom skoku od pseudo-teorijskog problema poezije na ideološko-političku njegovu »ilustraciju«, kao besprimernu bukvalizaciju: tvrdnja da je presudna pesma, a ne »osećaj« pesnika, preobražava se u dehumanizaciju »drugog« (kao subjekta osećanja: kao osećajnog, živog, stvarnog subjekta), a ova dehumanizacija završava se tvrdnjom o mržnji Hrvata (ili ljubavi Srba) prema Makedoniji. Taj skok iz sfere pesme u sferu nacionalizma, kao vrhunske *(zenitne)* tačke dehumanizacije, otkriva genija »komitskog« barbarogenijstva u samoj suštini i tehnici njegovoga »mišljenja«: Micićev značaj, u tom pogledu, u srpskoj kulturi do 1941. apsolutno je neuporediv.

[87] Marineti je, u *Tehničkom manifestu futurističke literature,* polazio od toga da uvećana brzina ističe neophodnost »analoške percepcije« (tako da je verovao da sama brzina »ostvaruje i produbljuje analošku intuiciju umetnikovu«, — *La nouvelle religion — morale da la Vitesse,* 1922): »Dosada neposredna analogija. Životinja-čovek, životinja-životinja (to je još uvek skoro fotografija), foksterijer-psetance čiste rase, drhtavi foksterijer mala Morzeova mašina (napredak). Ja ga poredim sa uzavrelom vodom. Tu postoji gradacija sve širih i širih analogija, sve dubljih i dubljih odnosa iako vrlo udaljenih. / Analogija nije ništa drugo do ogromna ljubav koja spaja udaljene stvari, prividno različite i neprijateljske. Upotrebom vrlo širokih analogija ovaj orkestralni stil, u isto vreme i polihroman i polifon i polimorfan, može obuhvatiti život materije«, i, dalje: »Da bi se prenela postupna kretanja nekog predmeta, treba stvoriti *lanac analogija* koje on izaziva, od kojih je svaka kondenzovana, skupljena u jednu bitnu reč«. — Micić ovo preuzima, u znaku Marinetijevog simultanizma, ali analogiju zamenjuje asocijacijom: »I z r a z i t e ž i v o t n u EKSPANZIJU bez logike jednog jedinog događaja. Ekspanzija mora biti izražena: simultano — jednovremeno — časovito: U j e d n o m č a s u z b i v a s e n e b r o j a n o r a z n o v r s n i h — j e d a n o d r u g o m n e o v i s n i h d o g a đ a j a (čin): Primer: / ruski čovek umire od gladi. / profesor siluje svoju učenicu od radosti / što je naučila logiku. / smrt nepoznatog radnika u tvornici čokolade

nekakvu »originalnost« u odnosu na futurizam, nego u prvome redu zbog toga što *stvari zamenjuje događajima i idejama,* pokušavajući futuristički aeroplan, kao silu uvećane brzine, kao samu stvarnost simultanizma, da zameni zenitističkim »spiritoplanom« ili »ideoplanom«:[88] on je ideolog, i kao takav čovek ideja, a ne čovek stvari, materije, onaj koji »spiritualizuje« materiju. U tome pretvaranju futurističkog aeroplana u »spiritoplan« i »ideoplan« ima, svakako, udela i Ivan Gol, koji je u *Reči kao počelo* kritikovao Marinetijevo »materijalističko« shvatanje reči, u ime »metafizičkog poslanja poezije«, ali ta »spiritualiza-

‚Union'. / Eksplozija pod zelenim stolom na konferenciji u Genovi / Novinska smrt Lenjina. / Charlie Chaplin jaše na magarcu. / Uvoz luksuzne robe zabranjen. / Ljubomir Micić putuje na grbavoj devi u Mitrovicu. / Najviši je balkanski vrh TIMOR. / I.s.d. (znači: slično dalje!) / SIMULTANA EKSPANZIJA JEDNOVREMENSKIH I MNOGOVRSNIH DOGAĐAJA NAJVAŽNIJI JE ELEMENAT ZENITISTIČKOG PESNIŠTVA«. U tome smislu, »ASOCIJACIJA JE BITNOST ŠIROKE I VREMENSKE KONCEPCIJE ZENITISTIČKOG PESNIŠTVA«.

[88] Pri tome on ide čak u svojevrsnu »kritiku« futurizma, u ime »zemaljske ljudske sudbine«, pa čak i »konstruktivnog slikarstva« (!): »aeroplani posećuju oblake, prelaze groblja, grobove i gradove. a nikad neće da se spuste na tupe krstove i oštre gromobrane. njihovi piloti nemaju smisla za konstruktivno slikarstvo i zemaljsku ljudsku sudbinu. / ni mrtvim ni živim pesnicima (posle nekoliko smrti koje su nadživeli) ne vešaju se više zeleni venci cveća ni tvrde korice suvoga hleba. a kamo li da ih blagoslove aeroplani? / zato, naši *spiritoplani* zaleću se pod okrugla krila mašina i radnika, gde pronađoše novu i savremenu estetiku duha i mehanizma. naši *ideoplani* visoko uzleću iz naših grudi, u bezbrojne hangare rada i ljubavi, u aerodrome bratstva svih ljudi i svih kontinenata. stara pesma na nov glas! / gde ima srca, tamo ima i sunca. gde ima novih pesnika, tamo nema ni starog hleba. tako je u velikoj srbiji ili jugoslaviji ili shs — kako hoćete« *(Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).* — U tome se ogleda osnovna »metoda« Micićevog »stvaralačkog zenitizma« kao »plusegzistencije« avangardističkih pravaca. Ta »plusegzistencija« jeste ovo konfuzno-ideološko »preokretanje« tuđih ideja, počev od avangardističkog (futuro-dadaističkog) »primitivizma«, koji postaje *balkanski* primitivizam, preko analogije futurističkog simultanizma, koja se pretvara u *asocijaciju* zenitističkog simultanizma, do ovoga futurističkog aeroplana koji postaje zenitistički *»spiritoplan« ili »ideoplan«.* Pri tome, naglašena je potreba Micićeva da omalovaži svoje poverioce (od Ivana Gola i Dragana Aleksića do ovoga »pilota« futurizma, koji je u samoj osnovi svih avangardnih pokreta ovoga veka, a u *krajnjoj* konsekvenciji čak i konstruktivizma, ali koji, po njemu, prosto »nema smisla (?!) za konstruktivno slikarstvo«), ali nikad ne zaboravljajući svoj nacionalizam (ovde kao izjednačavanje »velike Srbije« i Jugoslavije, »ili shs — kako hoćete«). To je krajnja intelektualna nemoć, kao moć ove ideološke mistifikacije, konfuzne i naivne i onda kada govori o »okruglim (!) krilima mašina i radnika« i onda kada govori o mržnji Hrvata na Makedoniju.

cija« i »ideacija« »materijalističkog« futurizma u stvari je, pre svega, fenomen ideološki. Otuda će Micić uzaludno da upućuje na »vanumnu sferu prostora«,[89] tvrdeći kako je »Zeniton (. . .) vanumno čudo: sintetičan čovek nadživota, sin balkanske tugomatere fata-morgane«,[90] i kako je »najzad (. . .) i zenitizam zaigrao kao lud i fantoman igrač, na balkanskom gorućem zraku genijalnoga vremena«;[91] »vanumno čudo« (kao samo čudo »sintetičnosti«, koja je »vanumna« jer je van-vremena i van-jezička jednovremenost) ne pristaje na njega onako kako on sâm ne pristaje na negaciju, zatvoren u racionalizam svoje ideološke sheme, koja doziva »vanumno čudo«, ali koja mu se, samom svojom prirodom, bezizgledno apsolutno protivi. On je Marinetijeve »reči u slobodi« preinačio u »reči u prostoru«, zato što je verovao da »u prostoru NEMA vremena (pojam ograničenosti!)«,[92] ali taj prostor bez vremena, koji bi imao da bude sloboda jer je sloboda od »ograničavajućeg« vremena, »ekspanzija« u prostor (ili apsolutna ekspanzija, kao ekspanzija u kosmos?), i koji je, stvarno, fatalnost simultanizma, te anti-vremenske jednovremenosti koja bi, iz žudnje za apsolutnim pokretom, u »zenitnoj« tački tog pokreta našla apsolutno mirovanje, s onu stranu vremena (s onu stranu kretanja), nije bio njegovo stvarno iskušenje: tamo gde Marineti traži reči u slobodi kao »slobodan izraz univerzuma van svih prozodija i sintaksi«, okrećući se, fatalno, protiv »narativne uzastopnosti« i sintakse samim zahtevom za »integralnom dinamičnom i simultanom ekspresijom univerzuma«,[93] Micić čuva »narativnu uzastopnost« sintakse protiv »ludila« u »vanumnom čudu« prostora anti-sintaksičkog (anti-vremenskoga) simultanizma. »Lud i fantoman igrač« simultanizma, dozivanog u žudnji za pokretom, za brzinom, a osuđenog na »vanumno čudo« van-vremenskog (van-sintaksičkog) prostora jednovremenosti, jeste igrač ka ludilu koje počinje tamo gde prestaje vreme, ili gde prestaje sintaksa: gde umire jezik. To je ono van-jezičko, kao van-vremensko (i van-istorijsko) avangardističkog varvarizma, što prodire u jezik, ono asintaksičko što razarajući prodire u sintaksu, u žudnji za

[89] »nova reč je antena i tek u vanumnoj sferi prostora nastaje poezija. To su zenitističke reči u prostoru« *(Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).*

[90] U istom tekstu.

[91] Isto

[92] *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*

[93] *Les mots en liberté futuriste*

varvarstvom kao za samom van-vremenošću, i koja je, stvarno, žudnja što od rečenice vraća reči, i od reči kriku, od uma van-umnosti, kao samome ludilu koje je genijalno zato što je velika provokacija za genije jezika: zato što je, u nemirenju sa neuništivim jezikom, funkcija njegovoga poetskoga preobražaja. »Lud i fantoman igrač« (jedini u ovo doba, i sve do 1941) jeste Rastko Petrović, pesnik van-vremenog (i van-jezičkog) Tela, kao neiskorenljivoga, večitoga varvarstva, kao večite sadašnjosti, s onu stranu vremena i ma kakve transcendencije: kao sile razaranja, u svesti, u jeziku, u pesmi, u egzistencijalno stvarnoj pometnji simultanizma ili vrtloga međusobne negacije stvari i senzacija koje, izvan vremena, izvan »postupnosti«, lišene su razvoja i ekrazitski padaju u svest, pod pretnjom »ekspanzije« u prostor bez vremena kao u samo varvarstvo, u prostor koji je za ovu vremensko-sintaksičku svest prostor ludila, prostor u koji ona može da uđe samo ako poludi (pa je zato »prostor« najbitnije pesme *Otkrovenja* upravo prostor ovoga iskušavanja apsolutnoga, van-vremenoga, prostora varvarstva, a snaga ove pesme u snazi iskušavanja i odolevanja disperzivnim silama ovoga »čistog« prostora, kao samim silama disperzije pesme).[94] Ljubomir Micić daleko je od toga. Otuda će on, umesto anti-sintaksičkog futurističkog odricanja od »razumljivosti« (koja je utoliko manja ukoliko je veći radijus simultanističkih analogija: ukoliko je dublja opsednutost van-jezičkom jednovremenošću ili ukoliko je dublja »lirska opsesija materijom«, koja šta bi bila drugo nego sama »materija« te jednovremenosti?),[95] da istakne,

[94] U *Zenitu*, 1921, br. 4, objavio je Rastko Petrović pesmu *Jedrila*, a u broju petom *Lovčevo bdenje* (»Ja i osam evropskih dosada / posedamo da igramo karata . . .«); njegovo »slovenstvo«, čiji pesnički mit se već tada uobličavao, njegovo interesovanje za živu, »kanibalsku« primitivnost u modernoj civilizaciji, u stilu svojevrsnog istorijskog simultanizma (vizija topografskih radnika, koji štampaju geografske karte sveta, meša se sa viđenjem »pradedova naših Slovena«, u pesmi *Jedrila:* »Pradedovi naši Sloveni, krvoločni al patnici, / Braćo moja, topografski radnici«, — v. i pesmu *Fabrički dimnjak u pejzažu i Kanibalac, čekajući novorođenog,* objavljenu prvi put u *Kritici*, 1922, br. 3), a zatim i njegova radoznalost za moderno slikarstvo, o kome je pisao i u *Zenitu* (u br. 3, 1921, prikazao je pariske izložbe Mila Milunovića, Save Šumanovića, Pikasa, E. Burdela, Bernara Žozefa), nesumnjivo su imali uticaja na stvaranje Micićeve vizije o slovenskoj, i balkanskoj, modernoj umetnosti, ali njihova živa, neukrotiva pulsacija zaledila se tu u slovu ideološkog programa. Otuda ni njemu, posle petog broja, nema mesta u *Zenitu*.

[95] »Izmislićemo zajedno ono što nazivam *bežična imaginacija*. Jednoga dana doći ćemo do još esencijalnije umetnosti kad se usudimo da ukinemo svaki prvi član naših analogija da bismo dali samo neprekidnu povorku drugih

kao ideal, »jasnost«,[96] zahtevajući pesmu kao »konstrukciju« koja se stvara »svesno — određeno — geometrijski«,[97] i kojom bi imao da propeva »gvozdeni rokoko«:[98] koja bi imala da bude pesma misli koja je »uželezena misao« i čoveka koji je »skulptovan Čovek-stroj«:[99] pesma »komitizma i njegovoga prezira prema smrti« u službi »novoj civilizaciji«:[100] pesma kao sami »komitski« Barbarogenije koji pokušava sebe da prepozna u Tatlinovom *Spomeniku Trećoj Internacionalni.* To je Marinetijev »preistorijski čovek« u epohi mašinskog konstruktivizma (Rodčenka i Tatlina), ali u ideološkoj varijanti panbalkanizma (»komitizma«) kao idealne jednostavnosti (kao već osvojene, dakle, »sintetičnosti«?), okrenute protiv svake složenosti: kao jasne i jednoznačne (jednoznačno-jasne) volje protiv ma kakvoga usložavajućeg kolebanja, volje koja ne otkriva samo, s gađenjem, u Hamletovom »Biti ili ne biti« *homoseksualnost,* nego i zapoveda da »reč ne sme biti sinonimna ni dvospolna«:[101] ne sme biti hamletovski »homoseksus«, nego apsolutna, »herojski« definitivna, u sebe zatvorena, apsolutno-nepromenljiva jednostavnost, koja je u jeziku kao *telegraf* Marinetijevog »herojskog« agresivizma (uprkos upućivanju na »orkestralni stil«), onoga što zahteva »ekonomičnost«, krajnju svedenost, »punktuaciju«,[102] ili

članova. Toga radi potrebno je odreći se razumljivosti. Biti razumljiv nije neophodno« (Marineti, *Tehnički manifest futurističke literature).*

[96] »Zenitističko pesništvo mora biti: / JEDNOSTAVAN IZRAZ ČOVEKA / NEPOSREDAN IZRAZ DUŠE / STVARNA FILM-PROJEKCIJA VREMENA«, ili: »Realna apstrakcija. Simultan izraz. Jednostavnost. Jasnoća« *(Kategorički imperativ zenitističke škole).*

[97] »Novo zenitističko pesništvo nije rođeno nego stvoreno — / Laž je da se pesma rađa! / ZENITISTIČKA PESMA MORA BITI KONSTRUKCIJA. Do zenitističke pesme dolazi se bezuvetno najsigurnije konstruktivnim putem: svesno — određeno — geometrijski« *(Kategorički imperativ zenitističke škole).*

[98] »naše vreme se obuklo u beton-oklop, u staklo-torzo, u gvožđe-traverze, u elektro-žice, u radio-valove. vreme je navuklo betonsku krunu i staklenu krinolinu: *gvozdeni rokoko« (Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).*

[99] »Čoveče u železu tvoja misao, duh. (. . .) Tražite uželezenu svoju misao: duh materije. (. . .) Tatlin: meša čoveka s mašinom i intimna podela udova, čovek s gvožđem centrovani pojam mozga. Rotacija u rebrima pomoću četiriju benzinmotora. Skulptovan čovek-stroj: poseban akcenat bez oficijelnosti« (Dragan Aleksić, *Tatlin. HP/s Čovek; Zenit,* 1921, br. 9).

[100] »KOMITIZAM i njegov prezir smrti potreban je za stvaranje NOVE CIVILIZACIJE:« *(Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole).*

[101] U istom tekstu.

[102] ». . . Punktuacija. Ritam Morzeovog telegrafa. Telegrafske zvezde reči ljubavi i rata: 200.000 ljudi rezerve! Brzo! Po svaku cenu!« (F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio.* Romanzo vissuto, Milano, 1921).

kao Golov »Radiogram«: koja traži snagu od *tipično militantske redukcije i u jeziku i u egzistenciji:* koja traži informaciju bez komentara, kao naredbu bez prigovora (bez usložavanja koje je, ma koje i ma kakvo, uvek razaranje ove snage). To je, u praksi, ona jednosmerna negacija, bez negacije, kao jednostavnost ovoga egzistencijalno-verbalnoga redukcionizma: te »totalnosti« bez iskušavanja, ili sinteze bez antiteze, »totalnosti« kao monolitizma, anti-egzistencijalnog, i anti-jezičkog: tog čoveka kao telegrafa (tog čoveka-telegrafa), čija »ekspanzija« u prostor ravna je ovome samom redukcionizmu. U *Antievropi,* Micić je na trenutke neosporno dolazio do udarnosti stiha koji, zatvoren u kratku rečenicu kao u krug paradoksalne asocijacije, sugeriše »radiogramsku« jednostavnost i definitivnost reči pobunjene protiv usložavajuće sinonimnosti jezika (kao same ove gvozdene volje »gvozdenog rokokoa« u agresiji na svaku složenost: na svaku protivurečnost), ali svi ti trenuci su eksplozije bez dubljih posledica, po površini: uvek ista negacija okrenuta isključivo prema svemu što je »spolja«, i zbog toga sredstvo pospoljašnjenja ili stvaranja čoveka kao »stroja«: negacija osuđena da se brzo iscrpi (osuđena na fatalni i brzi poraz i u egzistenciji i u pesmi, kao svaki agresivno-militanski redukcionizam, osuđen da se izgubi u neuništivoj složenosti-protivurečnosti egzistencije i jezika): negacija bez negacije, *»komitski« »prezir smrti«, a ne saradnja sa smrću,* kroz transformacije bića i sveta u pokretu: fatalna nepokretnost jednostavnosti, ili jednostavnost kao neumitna nepokretnost onoga idealno-van-egzistencijalnog »jednog« apsolutnog identiteta. To je, ipak, — i uprkos svim lekcijama avangardizma, neo-varvarizma, i svim parolama Oktobra, — u ovome »sinu marksizma« sačuvana »večnost«, ili »Duh«,[103] kao jedina »plusegzistencija«: kao anti-negacija, anti-

[103] Onaj iz prvoga broja *Zenita,* »DUH ili polubog Anarh, [koji] hoće u haosu da bude vladar — ‚vsevolod', da bude bog«, tako da je »Umetnik (. . .) Objavljenje — Bogojavljenje — Strašni Sud: Č o v e k a« *(Čovek i umetnost, Zenit,* 1921, br. 1). Taj »bogojavljenski« umetnik, kao sami »Strašni Sud«, kao ovaj totalni »Čovek«, nedvosmisleno je *mitrinovićevski:* onaj iz srpske kulture pre 1914. *(Mitrinovićevski,* što znači i Nikolaja Velimirovića, iz *Religije Njegoševe,* 1911: nepatvoreni religijski iracionalizam.) Međutim, »svečovečja« kultura iracionalizma Nikolaja Velimirovića i Dimitrija Mitrinovića, u ovome članku Ljubomira Micića pokušava da se nađe sa proletarijatom (»Proleteri sviju zemalja ujedinite se — protiv ubijanja!«), protiv »antičke lepote i l'art pour l'art-izma«(!), ali i sa — ekspresionizmom: »Umetnost (. . .) je u našem značenju — e k s p r e s i o n i z a m«. Osnovna žudnja, koja sve određuje, jeste žudnja za

-smrt, ili, upravo zato, i kao anti-egzistencija: kao apstrakcija egzistencije koja se oslobodila svake »horizontale«, i svakoga udesa »kruga«, koja je, prosto, »vertikala«, i samo »pravac« ka zenitu, jer »nemoguće je, da ljudi budu istovremeno pravac i krug«:[104] onaj »nadživot« kao život neprestano u zenitu, s onu stranu protivurečja bezizlaza i izlaza, zatvorenog i otvorenog,

punim »objavljenjem« (maksimalizam), ili za *»prestolom«* (za vladavinom, za apsolutnim suverenstvom): »O zenitno sunce Ti goriš kô plameni žrtvenik. Naše su oči žute od vatre i čežnje za najvišim prestolom — DUHA. Naše su duše prepune čežnje za objavljenjem«. To je žudnja za apsolutnom vlašću, »duša« tipično mitrinovićevske »ekspanzije« (». . . moramo preko granica Jugoslavije«, — Micić, u istom članku *Čovek i umetnost),* tako da se ova mitrinovićevska žudnja za provaljivanjem lokalnih granica (nije li *Mlada Bosna,* kojom *neposredno* počinje prvi svetski rat, ova »duša« ekspanzije«?), manifestuje kao »duša« prvoga, »kosmičkog«, ekspresionizma, već najavljenog, u anarhističko-»futurističkoj« varijanti Janka Polića-Kamova, govorom Dimitrija Mitrinovića? Micić je, na početku *Zenita,* ovaj apstraktno-»ekspanzionistički« ekspresionizam Mitrinovića, »preko granica Jugoslavije« — u sveočevačanstvo i »metakozmos«, *in aeternum,* u potpunoj suprotnosti sa futurizmom, i sa sveukupnom avangardom posle futurizma, određenom pre svega stavom *non in eaternum,* u pokušaju prihvatanja smrti, kao prihvatanja negacije, od simultanstičkog pokreta do okretanja efemernosti i izrazito propadljivim materijalima (u likovnoj umetnosti), jer je *»Besmrtnost* (. . .) *sramota«,* a »ništa nije tako bedno kao misliti na besmrtnost« (Marinetti, *Le futurisme, L'homme multiplié et la règne de la Machine,* Paris, 1911). Ivan Gol je bio, svakako, onaj koji je Miciću pokušao da dâ lekciju protiv ovoga ekspresionizma »besmrtnosti«, i to iz iskustva »Nemačke Republike iz 1920«, kao iz iskustva nemačkog ekspresionizma (»Pitanje duše. Stvar čovečanstva«). člankom *Der expressionismus stribt (Ekspresionizam umire),* koji je Micić, uprkos svom patetičnom uverenju, iz prvoga broja *Zenita,* da je umetnost (sva) — ekspresionizam, objavio iste godine (1921), u *Zenitu* br. 8 (u oktobarskoj svesci). Međutim, »Duh« ranog ekspresionizma njega nije napuštao, uprkos Ivanu Golu, uprkos futurizmu i dadaizmu, jer ga nije napuštala žudnja za »zenitom«, kao za apsolutnom moći, ili apsolutnom vlašću: *gde je vlast, tu je »večnost«, ili »Duh«:* »Duh« (a ne materija: ne propadljivost. ne smrt) jeste komplementaran ovoj vlasti: ona nalazi svoju smrt uvek u znaku smrti ovoga »Duha«. Između moderne umetnosti i Micića *(kao pesnika)* ostaje ovaj »Duh« ili »večnost«: ostaje vlast (nagon za vladanjem, za mesijanstvom).

[104] »nemoguće je, da ljudi budu istovremeno pravac i krug bežite iz kruga — u pravac, u pravac! i ovde je moguće samo obrnuto od geometrije: pobosti vertikalan pravac u srce horizontalnog kruga — zenitizam:« *(Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma).* »Nemoguće je« da čovek bude »istovremeno« i zatvaranje (»krug«) i otvaranje (»pravac«): »nemoguće je« da čovek bude protivurečan: ako čovek *jeste* samo protivurečno, onda »nemoguće je« da on uopšte *bude?* Ovaj »pravac« (ka zenitu) nije pravac bekstva od »geometrije«, nego »pravac« bekstva od čoveka: »pravac« Micićeve »plusegzistencije«, u »preziru smrti« (»komitskom«), kao pravac »nadživota« (apsolutnosti) ili ne-života: »totalnost«, ili »maksimalizam«, kao »minimalizam« egzistencije (duha), sve do njenoga ništenja.

pada i uzleta, egzistencije i esencije: barbarogenijski pojednostavljujući »maksimalizam« kao heroizam, ili »maksimalizam« kao minimalizam protivurečnosti (složenosti): kao »maksimalizam« praznine. To nije *proces* pojednostavljivanja složenog, jer to nije složenost nego apriorna jednostavnost, data pre svake složenosti: otuda je udarnost, koja se tražila u nekim stihovima *Antievrope*, slaboga intenziteta, i tek incidentarno-povremena, bez mogućnosti razvoja, ali otuda je to, pre svega, *lažna »primitivnost«*, kao ova jednostavnost koja je, međutim, krajnja racionalizovanost: ne »vanumno čudo« esencijalnoga futurizma i dadaizma, koje razara sintaksu,[105] u vrtlogu totalne negacije kao negacije negacije što razarajući povezuje i povezujući razara, nego apriorna svedenost ili jednostavnost bez iskušavanja složenog: Micić u »plusegzistenciji« vladara bez opozicije (i sa »vojvodom« Brankom Ve Poljanskim u svome podnožju).[106]

Ako se samo uslovno može ponoviti da je Micićev zenitizam ostao »tvrdoglava negacija bez sadržine«,[107] zato što je besadržajan barbarogenijski »komitizam« bio njegova »sadržina« (kao ova »primitivnost« koja je, sama sobom, sreća jer je neprotivurečnost, ili ne-kriza, ne-sinonimska »jednostavnost«: negacija bez negacije, snaga bez slabosti), i ako je nesumnjivo da se Micić-Zeniton (Micić-zenitizam) ne razlikuje »od dadaizma toliko onim što neće koliko onim što hoće«, jer osim negacije »donosi koncept i predlog«,[108] nesumnjivo je, ništa manje, da je taj njegov »koncept i predlog« *u poeziji* koncept *negacije bez negacije*, i upravo kao takav »koncept« ove »negacije bez sadržine« ili *»koncept« jednoznačno-jednosmernog barbarogenijskog »komitizma«*. Tamo gde je dadaizam, po njegovome ubeđenju, pretvarao »sve pozitive u negative«,[109] on je prihvatao negaciju Evrope bez samo-negacije: isključivo kao samo-afirmaciju, koja bi imala da bude afirmacija njegovoga sopstvenog balkanskog varvarstva, tako da bi svaki »negativ« Evrope imao da bude »pozitiv« toga varvarstva. Njegov zenitizam nije, i ne može biti, nikakav »autonomni i orginalni balkanski ogranak« dadaizma,[110] ali ne samo zato što nema dadaizma tamo gde je ovakav, tipično barbarogenijski, kompleks »autonomije«, nego u prvome redu zato što nije negacija negacije: što nije balkansko anti-balkanstvo niti srpsko anti-srpstvo, što bi, kao »balkanski«

[105] Pogotovo ne ona »zaumnog« jezika ruskih futurista Kručoniha i Hljebnikova (čije »poslednje i neobjavljeno pismo pesniku Gregoriju Petnikovu«, pod naslovom *Poslednje pismo V. Hljebnikova*, objavio je Micić u *Zenitu*, god. 1922, br. 17—18, zajedno sa primerom Maljevićevoga suprematizma iz 1913, zahvaljujući materijalu koji je dobio od Ilje Erenburga i El. Lisickog (koji su i uredili ovaj dvobroj), uz napomenu da je »Hljebnikov (. . .) začetnik ‚zaumnog jezika' u novoj ruskoj poeziji za koju je stekao neprocenjivih zasluga«. Ta samodata, ili samodovoljna reč (»umetnost reči«), kao krajnja konsekvencija Marinetijeve »parole en liberta« (reči u slobodi), do koje nije stigao italijanski, nego ruski futurizam (što će Kručonih i Hljebnikov, u *Reč kao takva*, 1913, da zamere italijanskom futurizmu), nije i ne može da bude reč Lj. Micića, koji je, kao ideolog, upućen na »sadržinu« ili »značenje«, sa njom nepomirljiv. Micić je to: ovaj *popularizator i izdavač* avangarde, ali ne i njen pesnik: dok popularizuje »novu umetnost«, on joj u sopstvenim stihovima protivureči; kao tvorac ideoloških konstrukcija on može samo da je popularizuje, ali ne i da joj stvarno pripada. Otuda nesavladivo protivurečje između njega kao urednika *Zenita*, koji je *za* Hljebnikova, i *za* suprematizam, i njega kao pesnika (njega, dakle, u najdubljoj njegovoj stvarnosti), koji je, kao prevashodni ideolog, fatalno *protiv* »zaumnog« jezika i suprematizma: Barbarogenije može da bude samo manifestativno, a ne stvarno, za avangardu. Micićevi novi apologeti, impresionirani nesumnjivim, i značajnim, Micićevim radom na popularisanju avangarde, posebno ruske (i to u prvome redu likovne), ovo ne mogu da shvate: između popularizacije i prakse umetnosti ostaje, i ovde, razlika kao između izdavača-propagandiste i tvorca.

[106] ». . . hrani nam i čuvaj vladara / našeg Ljubomira Micića / i Vojvodu / V. Poljanskog« (Poljanski, *Dada-Jok*).

[107] Marko Ristić i Vane Bor, *Anti-zid, Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1932. Kasnije, Marko Ristić je u *Index-u Književne politike* napisao o Miciću: »srpski spisatelj, antitalenat i mistifikator, urednik *Zenita*, ideolog barbarigenija, i eto tako: ništa«.

[108] »Njegov program nije samo negacija, već koncept i predlog. Posvećujući Dadi pažnju od prvog broja (Dragan Biblić), ne razlikuje se od nje toliko onim što neće koliko onim što hoće, i zenitizam je protiv kapitalizma, i više: evropskog sistema vrednosti, logike i racionalizma. (. . .) Novina je, međutim, u njegovom opštem i preterano patetičnom anti-evropejstvu i anti-zapadnjaštvu: ‚Zenitizam =nova balkanska umetnost'« (M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, knj. I, str. 96).

[109] »Zenitizam posve isključuje dadaizam i nema s njime nikakve veze« (u belešci *Umetnički klub Zenit, u Pragu, Zenit*, 1921, br. 6; u istoj belešci Micić upozorava pisce u čehoslovačkim revijama *Červen* i *Čas*, koji su, »verovatno rđavo informirani, u svojim prikazima o *Zenitu* naglašavali našu sličnost sa dadaizmom koja nigde ne postoji«). U predgovoru za Poljanskovu publikaciju *Dada-Jok*, 1922 *(Ja pozdravljam Dada-Jok — Dadaizam-onanija)*, on je tvrdio da je dadaizam »parazit koji svesno usisava pozitive i pretvara ih u negative« i da je dadaizam »jedino uspešno zabavlja šibere, bankare i hohštaplere«. (U članku *Film jednog književnog pokreta* on govori protiv »nadrealizma«, odnosno »prefarbanog dadaizma, koga su pokušali da unesu beogradski epigoni i snobovi, kroz upeglane pantalone, iz Pariza«.)

[110] »U vreme kada je dadaizam bio jedan od vladajućih pravaca u Evropi, Micić je zasnovao njegov autonomni i originalni balkanski ogranak, po nekim istoričarima umetnosti jedini ‚izam' svetskog značaja ikad ponikao u našoj sredini« (Anonim, *Smrt tvorca zenitizma; Nin*, 27. juni 1971).

dadaizam, jedino mogao i *morao* biti. Njegova anti-Evropa nije anti-Ja, jer Evropa nije njegovo Ja. Tamo gde se radikalni avangardizam (od futurističkog do dadaističkog) *ruši* zahvaćen talasima sopstvene negacije, i *biva* autentično poetski upravo tim rušenjem, ovaj Barbarogenije se negacijom utvrđuje u samome sebi, kao komita u jendeku; ovaj majstor »gvozdenog rokokoa« i tvorac »pokreta koji je svojim ideološkim, estetskim, političkim i akcionim programima bio najrevolucionarniji pokret u modernoj umetnosti i predstavljao naš autentičan doprinos svetskoj avangardi«,[111] balkanizovaće Evropu, u stilu svoga »hopa-tsupa — cris de joie«, noseći joj na dar »gousslé yavorové — sorte de violon serbe national, en bois d'érable«, »chaïké-chaïkatché — casquettes militaires et nationales«, le pékméze — marmelade de pruneaux«, i, uz to, Mokranjca koji je za njega bio, jednostavno, »le plus grand musicien serbe, jusqu'ici«,[112]

[111] Zoran Markuš, *Razgovori sa Ljubomirom Micićem; Odjek,* 15—31. oktobar 1971, XXIV, 20.

[112] U knjigu *Hardi! à la Barbarie* Micić je unosio, francuski transkribovane, pojedine srpske reči (kao simbole svog balkansko-srpskoga varvarstva), i, uz njih, u beleškama, tumačenja: l'harambacha — chefs des haïdouks; caldrma — pavé turque à Belgrade; dé ghidi / dé ghidi békyar boudala — d'où viens-tu / d'où viens tu mon fou et vagabound?; le pékméze — marmelade de pruneaux; yoïcris de douleur; voïvodes — chefs des révolutionaires et des combattants; dine-dine-dine — cris de gaité; kolo — danse nationale; ova seka do méněka / zaïskala malo mléka — cette belle soeur prés de moi me demande un peu du lait; gousslé yavorové — sorte de violon serbe national, en bois d'érable; hopa tsupa — cris de joie; niknalo / niknalo tévekyue charéééénoooo — ils poussent dejà fleurs à mille coulleurs; Mokraniats — le plus grand musicen serbe, jusqu'ici; kulturträgers — les protagonistes de la culture; chaïké-chaïkatché — casquettes militaires et nationales. — Tako se, u Micićevoj *poeziji,* završila njegova balkanizacija Evrope: kao ovaj pékméze francusko-srpskog jezika, kao ovo karikaturalno-groteskno »francuziranje« srpskog jezika, za kakvo, pre Micića, nije znao nijedan srpski pesnik, pa čak ni Božidar Vesić koji je, za vreme prvoga svetskog rata, objavio na francuskom knjigu stihova *Via nostra* (Tunis, 1916, sa patetičnim povikom, na latinskom, na koricama knjige: »Ave Patria serbica, Carthago et Hannibal te salutant! Adhuc sub judices lis est«), ubeđen da je *Saint Sava* isto što i Sveti Sava, i da ima mitskoga Miloša Obilića iz reči: »Sjutra jeste lijep Vidov danak, / Vidjećemo u polju Kosovu, / *Ko je vjera ko li je nevjera*« u rečima: »Demain, nous verrons le Sûr et le Traître!«, ili deseteračkog podzemnog patosa u ovakvome pričanju, u jedanaestercu: »... Héros prenant son temps, / Dit: ‚Demain, nous verrons le Sûr et le Traître!' / — / *(Vouk,* son mâle rival, le blâme, se flattant, — / Caché de ses yeux sous le casque éclatant. –) / D'un toast le soupconne *Lazar,* sis au centre. / — / Mais demain, quand la Mort les *Younaks* braves couche, / Lui, feignant bon gré, se rend (baiser la babouche) / Chez Mourad, puis de son coutelas l'éventre. / — / Prince, saisi, le joint... Guillotineur entre« *(Miloche Obilitch).*

ali će, u stilu radikalističko-nihilističkom, Danteu da zdere »katoličku crnu mantiju«, Šekspiru da čupa »italijansku bradicu« a Kantu da vadi mozak i reže pupak:

> Molijeru skidamo mirisnu i masnu periku:
> ostaje prazna glava kraljevskog i dvorskog
> dostavljača ludosti.
>
> Danteu deremo katoličku crnu mantiju:
> ostaje golotinja crkvenog Lucifera koji
> samo za se želi Raj i za sve druge Pakao.
>
> Šekspiru čupamo italijansku bradicu: ostaje
> samo patos lorda Bekona i homoseksus danskog
> kraljevića Hamleta s otrcanim »Bit ili ne Bit«.
>
> Kantu vadimo mozak i režemo pupak: ostaje
> zdrav razum germanske filosofije na
> vršcima naših tupih nokata.[113]

Beda stihovanja ovoga »komitizma« koji, u službi »novoj civilizaciji«, tupim noktima vadi mozak Kantu, pretvarajući tako negaciju radikalističkog nihilizma u orgiju fašizma (»action nefaste a la santé de l'Europe«?), jeste beda duševne i intelektualne praznine: nema dramatične provokativnosti, kojom bi se verbalna agresija uzdigla do poezije očajanja, kao same svoje suštine, i samoprevazišla u tom očajanju, zato što ni Dante ni Kant nisu ništa u iskustvu ovoga »komitizma« (ništa, a najmanje ono što je italijanska kultura, osuđena na muzej, bila za italijanske futuriste, ili ono što je Evropa, sa svojim redom i poretkom, sa svojom »racionalnošću« ogrezlom u krv prvoga svetskog rata, bila za dadaiste). Nisu *njegova* muka i *njegov* problem: njegovi »mrtvi koje treba ubiti«. Sukob njegov sa njima nije njegov stvarni sukob u duhu, njegova duhovna i duševna borba, tako da negacija ovde završava u najbanalnijem pamfletizmu, bez trunke duha (pa čak i duhovitosti), u ovim mlitavim, jedva skrpljenim rečenicama, negacija koja nije čin duhovni, kao što ni sukob njegov sa civlizacijom nije, u suštini svojoj, njegov unutrašnji sukob. Protivurečje njegovo sa civilizacijom nije protivurečje u duhu već protivurečje u svetu koje ne dolazi do svoje duhovne istine, tačno onako kao što za

[113] *Zenit-manifest; Zenit,* 1922, br. 11.

njega Evropa (i kad nije Danteova i Šekspirova) nije tamo gde je on, jedna unutrašnja sila duha, već prestaje tamo gde počinje njegov duh kao duh nekakvog ovakvog komitskog varvarstva. Pred civilizacijom, on neizmenljivo ostaje kao njegov fiktivni Balkan pred Evropom, Balkan hajduka, krvavih jendeka, Šar-planine i Avale, i koji moćno odoleva svakom izazovu civilizacije kao izazovu neke *spoljne* sile, Balkan koji nikada, ni u jednom jedinom svom trenutku, nije ugrožen tom civilizacijom, jer je i ne zna, i jer ona nije nikakvo njegovo iskušenje. Kao što za komitu (u Micićevoj viziji) Kant nije nikakvo iskušenje, tako i za njega nema iskušenja kad Kantu treba da zarije tupe nokte u mozak, ali zato nema ni poezije, a jedva i da ima nekog pokreta. *Nema pokreta tamo gde nema iskušenja.* On, koji nije prestajao da poziva na dinamizam, po lekcijama ekspresionizma u prvom redu, ali i futurizma i čitave avangarde dvadesetih godina, u ovom odsustvu iskušenja nalazio je odsustvo pokreta i tražio je, zato, neumitno, dinamizam od bukaštva futurizma, od njegovog gesta bez njegovog iskustva, težeći patetičnosti, najčešće nasilno naglašenom paradoksu. Dok je Rastko Petrović, najveći »varvarin« srpske poezije ovog vremena, u svome sukobu sa civilizacijom kao sa silom koja se produžava kroz njegov sopstveni um, kroz njegovu logiku i jezik, dolazio do vrtoglavica, do gubljenja sebe, na samom pragu »prskanja damara« i sopstvene pesme, ali i sopstvenog tela; i dok je Dragan Aleksić, pesnik uočljivo manjeg pozvanja od Rastka Petrovića, ali *pesnik,* svakako, dozivanjem dadaističkog *golog čoveka,* putevima sopstvene varvarizacije ipak nalazio prazninu i, u susretu sa njom, kao sa samim ništavilom, objavu apsolutnog humora ili komediju apsurda, Lj. Micić nije upoznao ni opasnost od »prskanja damara« ni ovu objavu smeha pred ništavilom. On je *prevashodni ideolog,* a njegovo varvarstvo ostajalo je, — i pored izvesnih potencijalno-poetskih trenutaka *Antievrope,* — zatvoreno u kavez ideološke kategorije. Ono je ideološkim fanatizmom racionalizovano, tako da je varvarska vanumnost, koju je on proklamovao kao vrhovno pesničko načelo, tu pojam i simbol, a ne stvarnost. Rečenica neće doći nikada do svoga stvarnog zaumlja: prevashodni ideolog, on je kao pesnik pre svega propagandist svojih sopstvenih ideja.[114] On je Barbarogenije, kao genije ovog komitskog varvarstva ukopanog u *jendeke* kao u

[114] Ovo je nepogrešno uočio *V. S. — Z.* [Vladan Stojanović Zorovavelj], kome ne samo što nije bio stran ideal »rasnog« misticizma, već mu je bio duboko

one »krvave đevreke« što su hteli, vriskom kubure, da se produže kroz njega,[115] a koji su jendeci *tvrde vere,* neoborivih, jednostavnih i monumentalno masivnih načela suprotstavljenih svakom kolebanju i svakoj krizi. Nema krize tamo gde je Micić. Nema krize tamo gde je Barbarogenije. U svojoj »balkanskoj« ofanzivi na Evropu, nošen svojom »besmrtnom ludošću«, on je nalazio trenutke paradoksalnosti, pa i groteskosti:

Ispićemo devet akova zvezda
I pojesti hiljadu vagona srpskoga neba
Ako balkanske oči ne isključuju mozak zapadne kulture
— — —
Ide barbarogenije
Ludi zenitista barbarogenije
Barbarogenije: divna slika i prilika burne pomisli
Barbarogenije: spasonosni pilot varvarskih ideoplana,[116]

ali ta groteskost je više stvar prinude nego Micićeve volje:[117] kao ovaj avangardist u opancima i sa šajkačom na glavi, u mračnoj ozbiljnosti koja ga nikad nije napuštala, nepopravljivo lišen humora onako kako je, u fanatičnosti svojoj, bio lišen svake

prisan i mogao bi samo da probudi naklonosti za Micićeve pokušaje, da je u njima iole bilo nečega što bi Zorovavelju moglo da se učini kao »rasna« mistika. On je shvatio da je to samo »antiestetički stav u paničnim sredstvima borbe za jedan pokret, za jedan program. (. . .) G. Micić, koji toliko prislanja uho na bolno bilo Balkana, nekako i suviše hladno, fakirski, profesionalno oseća misterije koje lebde sjajnim basenom Morave i Vardara. On je daleko od centralnog lirizma Balkana: on je daleko od simfonijske složenosti iz koje još neopisano strče Midžor, Šara i Avala. (. . .) G. Ljubomir Micić pripada propagandističkoj književnosti: zanesen konfliktima grupa, programa, režima, on je samo uveren da se tihim, stoičkim izražavanjima malo može uraditi na poljima lepote. I baš zato što nije izgubio podlogu biološkog patriotizma, doba je već tu da njegova parola o »barbarogeniju« pređe iz faze agenture u carstvo stalożene blistavosti« (u prikazu knjige *Hardi! à la Barbarie; Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXVIII, 3).

[115] U knjizi *Hardi! à la Barbarie:*

Tout cela,
par fureur, par douleur, par vengeance, par amour
o yéndétsi krvavi djévrétsi!

Tome je dat i francuski prevod: »O fossés, ô croissants sanglants«.

[116] *Varvarsku kajganu,* u knjizi *Antievropa.*

[117] Iako je Micić hteo i paradoks i grotesku, koja je neumitnost vrhovnog paradoksalizma, u svojoj težnji ka anti-racionalizmu i anti-sentimentalizmu,

perspektive u odnosu na opstvenu misao, on je, u svojstvu nekakvog futuro-dada-ekspresionističkog Kraljevića Marka što je pošao da poore drumove Evrope, najozbiljnije verovao u svoje poslanje i u moć svog stiha, i u toj veri eksplozija ovih bombi završavala se u bombastičnosti, u mitomanstvu a ne u pesničkom mitu, u razmetljivosti koja podseća na viku vašarskog klovna, ali koja ne uspeva da se zaista prožme sjajem i zanosom klovnerije.[118] On je i poslednje zrnce peska svojih misli uzimao ozbiljno. On je pred samim sobom živeo kao u podnožju neprikosnovenog genija. *Komika,* do koje je neumitno dolazio, kao ovaj duh koji hoće Evropi da zaprži *varvarsku kajganu,* ili duh koji je, lebdeći u svojoj poemi *made in england* nad Engleskom, uzvikivao: »Evo još jedne zemlje koja se boji mog barbarskog duha, moje poetske prošlosti na brdu Avala«,[119] ta

koja mora da bude težnja ka humorno-alogičnom: »PARADOKS JE OPŠTI UVET POSTOJANJA / PARADOKS JE ELEMENAT ZENITISTIČKOG PESNIŠTVA«, i, dalje: »Naš učinak: otrovni plin mešan sa groteskom. (Groteska oporavlja od sentimentalnosti!)«, — u *Kategoričkom imperativu zenitističke pesničke škole.* To je mogao naći već kod Dragana Aleksića, u članku o Tatlinu: »Dadaisti viču: živela tatlinistika, jer groteska u najširem smislu podaje izvesno nagnuće k mašinskoj umetnosti. Čovek kao lutka (papir sukno drvo) vilice, noževi, ratni strojevi. Rezultanta: rat slepo magare«. U tome duhu je i molitva Branka Ve Poljanskog, u *Dada-Jok:* »Cigla sa krova / ne padni nam na glavu / Sveti paradokse pomiluj nas / Sinovi akumulatora verni su / tvoji službenici«.

[118] Njegova razmetljivost podseća na viku vašarskog klovna pred šatrom, na plehanu trubu, ali klovna koji želi da mu zaista poverujemo kako će da balkanizuje Evropu. On do prave klovnijade nikad nije stigao. Fanatiku nema pristupa u humorno-tragično carstvo klovnova i vašara. Ako klovn pred šatrom, koji nas poziva da uđemo i vidimo čuda neviđena, najstrašnije zmajeve sveta, ne veruje u ta čuda znajući da su ona od kaširanog kartona, on i ne želi da mu poverujemo nego, sledeći pesničkim čulom zakone igre, svesno preteruje, u želji da ga uhvatimo u njegovim lažima i mistifikacijama, ali zato da bi nas upravo tako *on uhvatio* u mreže cirkuske igre, u kojoj se mit meša sa mitomanstvom, žudnja za čudom sa skepsom razuma, realizam svakodnevice sa čarolijom mistifikacije. Poezija je tu uvek poezija svesne mistifikacije, koja *prividno* teži da bude uzeta za stvarnost, dok neprestano sebe »izdaje« — i tako istovremeno mobiliše svest o tome da je ona samo mistifikacija, na putu ka vašarskoj poeziji čežnje i neverice, magije i smeha, zanosa i poruge. Za ovo zna Drainac, u vašarski bukačkim i groteskním mistifikacijama svog avanturizma; na drugi način, to zna i Ranko Mladenović, post-ekspresionistički pesnik groteskne kosmičke akrobatike, ali i pesnik varvarstva iz srpskog folklora, čiju *Velmošku molitvu* (1922) Micić bi mogao da potpiše. Micić ne zna za ovo iskustvo vašarske igre kao providne mistifikacije, koja u svojoj propasti nalazi svoj trijumf (onako kao što klovn pobeđuje tek onda kada padne): on ne ume da padne, sa svojim »spiritoplanima« i »ideoplanima«: on je mistifikator-ideolog koji ne zna za veličinu kroz samoironisanje, za tragediju kroz grotesku.

[119] *Barbarogénie, le déciviliśateur*

komika vapila je za svojim oslobođenjem, i ona ga čak i danas traži. Ako se on, u svojoj čemernoj, barbarogenijsko-pamfletističkoj površnosti, i jednoga jedinog trenutka sme uporediti sa veličanstvenim duhom tragične komedije don-kihotizma, tog tragikomičnog života u pogrešnoj predstavi, i u kome se duh preživelih oblika herojstva meša sa duhom budalaštine i tragedija sa komedijom, onda je to Don Kihot bez Servantesa ili nerazumnost koja ne dolazi do više svesti o sebi, pogrešna predstava bez osvešćenja o svojoj komičnosti kojom se jedino može da iskaže njena sudbinska tragičnost i kojom bi i Micićevo anti-evropejstvo, u trenutku velikih preobražaja srpskog sveta i srpske duševne kulture, na raskrsnici epohā, možda otkrilo i tu tragičnu svoju dimenziju: kao utopizam rođen u nemirenju sa istorijom, kao stvar duha koji, u agoniji, i ne mireći se sa smrću, dolazi do paranojačkih ideja o svome mesijanskom pozvanju.

Micić se ovoj tragediji nije otvorio, jer je odbijao i najmanju mogućnu pomisao: da je sav taj njegov juriš na Evropu, sa komitskom bombom u ruci, u opancima, i sa šajkačom na glavi, pokušaj juriša protiv istorije, i da je zbog toga to strašna *komedija,* i onda kada se završava najtežim slomom duha. Ima u njegovom Barbarogeniju, koji je sebe projicirao u nadljudske prostore svoga utopijskog fanatizma, tako da je bez laži mogao reći: »Moji su osećaji otupeli za obične ljubavi ljudske«,[120] neka takva zastrašujuća tragična komičnost, ali koja čeka budućeg majstora srpske groteske i burleske ove epohe, i dovoljno lucidnog i dovoljno hrabrog da u svetu u kome barbarogenijsko zaumlje plemenskog varvarstva ne pripada, nikako, samo prošlosti, iskaže sve njegove vrtloge i zaumlja. Neprihvatljiva je tvrdnja da Micić, »kao nosilac ovoga pravca [zenitizma] i gotovo svi njegovi sledbenici nemaju svog mesta u istoriji naše literature«,[121] i to ne samo zato što zenitizam, kao »komitska« varijanta avangardizma, ima »svog mesta« u ovoj istoriji, nego i zato što je to *otvorena* istorija: Barbarogenije, kao genije plemenskog varvarstva, stariji od zenitizma, preživeo je i zenitizam i Micića: ko bi posumnjao da on, između bombe i pesničke glave, još ne pokušava u ovoj istoriji da zaigra *hopa-tsupa* svoje anti-istorije?

[120] U pesmi *Barbarogenije,* u knjizi *Antievropa.*

[121] Zoran Gavrilović, *Uočavanja,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1970.

Dušan Mikić

Dušan Mikić zamenio je pero hirurškim skalpelom; njegovo ime izbledelo je u sećanju literata, ali je on učestvovao u osvajanjima novih prostora svesti i novoga jezika. Oduševljavao se avangardom; opsedali su ga analitičari Džojs i Italo Zvevo, u doba kada se o njima, u ovoj kulturi, jedva tek znalo, po imenu; povodom Itala Zveva, pomenuo je Bergsona, plaćajući time više obol vinaverovskom modernizmu nego što je, preko Bergsona, mogao da razume Zveva, ali i zato, valjda, da bi rekao kako su, pod Bergsonom, otvoreni arsenali mogućnosti doživljaja, kako granice duha ne postoje: »Zbrisano je ludilo kao psihološka postavka jedne teorije ili jedne nauke. Patološko u umetnosti više ne postoji«.[1] U stvari, to je bilo otvaranje patologiji svakodnevice, ili patologiji ličnosti koja je napadnuta dezintegracijom, i koja je zbog toga okrenuta analitičkom ili teorijskom životu. Psihoanaliza je privlačila Mikića, kao jedan novi prostor; ali psihoanaliza je bolest, koja sebe smatra za njenu terapiju: bolest ovoga analitičko-teorijskog života na koji je osuđena ličnost u dezintegraciji.[2]

Ima veoma mnogo teorijskog u prozi i u stihovima Dušana Mikića, jer ima veoma mnogo analitičkog. To analitičko jeste

[1] *Umetci za čitanje »Zenonova smrt« od Itala Zveva*; *Letopis Matice srpske*, 1931, CCCXXVIII, 3.

[2] Na početku članka *Umetci za čitanje »Zenonova smrt« od Itala Zveva*, Mikić navodi Karla Krausa: »Psihoanaliza je bolest, koja sebe smatra za njenu terapiju«, i samoga Zveva: »Zdravlje se ne analizira«.

ono što je rasparčano. Njega doziva intelektualna radoznalost; ali njega nameće i egzistencijalna rasparčanost, nemogućnost da se uspostavi celina, da se dođe do celosnosti ličnosti. Ta nemogućnost jeste razdvojenost subjekta od sveta, ali i razdvojenost čulnog (nagonskog) od svesnog. Postoji uvek među njima praznina, koja zahteva da bude savladana; to je onaj ». . . defekt u hitrini njegovih doživljaja, pri čemu je misao prestizala ono što se dešavalo i kristaliziralo je u novom pravcu i time postajala već prošlost, tako da je između osećanja i misli ostajala praznina, koja se nije dala u istom trenutku ispuniti«.[3] Taj »defekt u hitrini (. . .) doživljaja«, jeste kao »nedostatak vremena« ili uskraćenost spontane mašte: »Nedostatak vremena formirao je elemente moje fantazije, koja mi nije bila urođena kao nekim ljudima, nego čist veštački produkt svesti«.[4] Ta fantazija, kao »veštački produkt svesti«, zaista je jezgro Mikićevih stihova. Sve naglašeno *cerebralno* u njima, ali i veoma jak utisak nečega *veštačkog*, delo je ovoga »nedostatka vremena«, ili ovoga »defekta u hitrini (. . .) doživljaja«, a sâm taj »nedostatak vremena« (taj »defekt u hitrini doživljaja«) ravan je nedostatku jedinstva nagonskog (nesvesno-automatskog) i svesnog. Tu svest pokušava da preuzme zadatke nesvesno-automatskog, nailazeći na nesavladive teškoće: *izveštačenost* (veoma nametljiva u Mikićevim stihovima) delo je ovoga poremećaja jedinstva svesnog i nesvesnog, poremećaja u kome svesno pokušava da preuzme na sebe ono što može, jedino, nesvesno. Mikić je isticao ideal neposrednosti, ili onoga što je shvatao kao *»pasivno herojstvo«*, kad čovek, kao Kozini Itala Zveva, »ne prima utiske kroz sistem, nego najdirektnije, iz pada, bez popravke. I tu se rađa pasivno herojstvo«;[5] ali, ta *utopija* primanja utiska »najdirektnije«, bez »sistema« (kao utopija što doziva samu bezličnost, potpunu oslobođenost od iskustva što se kristališe, neumitno, u »sistem«), delo je upravo nemoći za makar i najmanju, stvarnu, meru »neposrednosti«, kao čulnosti: ova *nemoć za čulnost jedina i može da uzdiže pasivnost do »herojstva«:* ovo »pasivno herojstvo« nije i herojstvo Dušana Mikića, — uskraćeno nesvesno-automatsko jeste uskraćena »pasivnost«, ili osuđenost na hipertrofirani aktivitet svesti, na »raščlanjivanje« i sklapanje, naknadno, u »sistem«.

[3] *Oči, koje su vlažne i zamišljene; Letopis Matice srpske*, 1931, CCCXXX, 1—2.

[4] U istom tekstu.

[5] *Umetci za čitanje »Zenonova smrt« od Itala Zveva.* — Isti izraz »pasivno herojstvo« upotrebio je Mikić govoreći o Rastku Petroviću, povodom putopisa *Afrika:* »U tekstovima Rastka Petrovića naslućuje se jedno pasivno herojstvo duha, koje je po mome shvatanju najviša forma saznanja. Ono, do čega dostižu njegove oči, ne formira njegove koncepcije, naprotiv afirmira ih. Tam-tam, pejsaž, poznanstvo prolaze kroz duh kao kroz filtar, odlaze u centre složenije, zamršenije, ostaju tu i izmešani sa sokovima dobijaju prečišćen oblik. Ovakva osećanja imaju prastara plemena, čiji religiozni potomci trebamo biti mi. U ovaj deo života se još nije ušlo. Rekao bih: psihoanalitički prostor« (*Nova linija Rastka Petrovića; Letopis Matice srpske*, 1931, CCCXXVIII, 1—2).

Nema ničega što se daje (nego sve treba da se stvori, da se konstruiše) jer nema pasivnosti kao nesvesnog aktiviteta: sve mora da se »izazove«, čak i prostor i vreme. Nije li prostor ono što je *dato,* i što se daje samo pasivnošću? Ovde, gde nema »pasivnog herojstva« (gde je, dakle, pasivnost, u svome odsustvu, uzdignuta do herojstva), nema ni prostora ni vremena. Tu nema kretanja. Između Mikića i prostora (i vremena) je ova *svest,* koja sve mora da konstruiše, i koja, valjda zato, kao da samoj sebi daje lekciju uopštavajući svoje prokletstvo: »Doživljaji u prvobitnosti svojoj ne poznaju ni prostor, ako ga mi nismo dali kroz psihoanalitička traženja. *Prostor i vreme moraju se izvesti«.*[6] Prostor nije dat; on se mora *naknadno* stvoriti (»izvesti«). Kod Mikića, sve ovo ima prizvuk praznog teorijskog mudrovanja (kakvo je on pokušavao da umetne i u svoje prozne pokušaje); ali, to je, ipak, suštinska stvar Dušana Mikića: poezija njegova, — ako simpatetička sposobnost nadjača otpore koje izaziva njena izveštačenost, — i nije ništa drugo nego pokušaj ovoga »izazivanja« prostora: *pokušaj da se oprostori i ovremeni ova svest koja se našla izvan prostora i vremena,* onako kako se našla izvan sveta (i koja zbog toga mora naknadno, »tumačenjem«, da dođe do prostora i vremena). To je pokušaj da se porekne usamljenost, i to alegorijsko-simboličkim pospoljašnjenjem svega unutrašnjeg, preobražavanjem nejasnih duševnih motiva (i još nejasnijih ideja) u *tela,* u *stvari,* koje bi mogle da se nađu u prostoru, koje bi *obrazovale* prostor:

A kada u tvome čekanju
porastu mladice,
saseci ih
i nasloni na suho stablo

[6] *Umetci za čitanje »Zenonova smrt« od Itala Zveva.*

da ih u gluho doba
prerušen
povežem u snopove
svojih grehova
i da po njima prućen
sačekam hladne večeri
Bogojavljenja

(Kajanje, I).[7] Izveštačenost se ovde meša sa tragičnošću (ili: kroz izveštačenost, i protiv nje, kao da isijava ono tragično): mašta je ovde na poslu *proizvodnje prostora,* otelovljenjem duševnih motiva i ideja. Ona treba da poveže unutarnje i spoljašnje, da savlada pukotinu što se otvorila između njih, konkretizacijom apstrakcije, transformacijom vanmaterijalnih motiva u fizičke činjenice. U ovoj pesmi, to je materijalizacija (i bukvalizacija) metafore o mladicama što rastu u čekanju: sva *igra,* i sva *pustolovina,* koja ovde sebe traži, jeste igra (i pustolovina) ovoga predstavljanja nepredstavljivog (ove materijalizacije imaterijalnog): igra koja treba da do-igra izgubljenu materijalnost. Mladice, skroz simboličke, uzimaju se doslovno, za empirijski stvarne, da bi mogle da se *saseku,* pa *naslone* na stablo, zatim *povežu* u »snopove grehova« na koje, opet, može da se legne i (u stilu humorno-ironičnom?) da se čeka Bogojavljenje (!). Unutarnji kauzalitet je sačuvan, kao kauzalitet čekanja i greha: *tvoje* mladice (one, izrasle u tvom čekanju) prihvatam kao *svoje* grehove. Metamorfoza tuđeg čekanja u moj greh razvija se preko metamorfoze materijalizacije tog čekanja u mladice i moga greha u »snopove«: racionalnost odnosa (čekanja i greha, — a treba li reći da je za Mikića, u njegovoj usamljenosti, čekanje najviši greh?) u potpunosti je sačuvana, ali *slika,* koja se tu stvara, ovim metamorfozama u materijalizaciji imaterijalnog (ili, još tačnije, koja nastaje kao *prevod* imaterijalnog na materijalno, ali pod apsolutnim tutorstvom racionalne svesti koja se protivi materijalnosti), izaziva senzaciju izveštačenosti. (Zato je i sve humorno-groteskno u ovoj slici, — koje nastaje tako što se Mikićevo odbijanje da prihvati »svoje grehove« izražava njegovom željom da »prućen« po njima sačeka »hladne večeri / Bogojavljenja«, — prožeto izvanredno velikom izveštačenošću.) Sve veštačko, u ovim stihovima (ali i u drugim pesmama Mikićevim), ostavlja

[7] U knjizi pesama *Nemirne vode,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1927. (Ako nije drugačije navedeno, svi navodi stihova su iz ove knjige.)

utisak traženja originalnosti koja »ističe velike a zaklanja male«,[8] — kao što i njegova proza može da se učini kao »svjesno i proračunano davanje refleksivnog, podsvijesnog, automatskog«,[9] — ali je, ipak, u svojoj suštini, delo odsustva »pasivnog herojstva«, kao odsustva spontano-nesvesne radnje. Ma koliko da u toj izveštačenosti ima, neosporno, *barokno pervertirane želje za originalnošću,* sámo *jezgro* njeno je u rascepu jedinstva svesnog i nesvesnog, aktivnog i pasivnog: ispod te želje, neporečne, za ostavljanjem što neobičnijeg utiska (želje koja kao da se *ruga* Dušanu Mikiću), ima tragike ove raspolućenosti, ove nemoći za »herojsku pasivnost«: gde se bolesno uveličava žudnja za originalnošću po svaku cenu, ako ne tamo gde je duboki rascep u ličnosti, — gde ličnost trpi od uskraćenosti samoj sebi, i gde zato pokušava veštački da originalnošću savlada tu uskraćenost? Između dva incidenta ovoga poroka verbalne (i stilske) originalnosti, čuje se tragika usamljenosti:

Ostavite me
da se naspavam u domu
u kome su prve suze zalile ruzmarine
i da se zaostalim mrvama
njenoga tela
snabdem za putovanje.
Ostavite me samo za večeras
a sutra ću poći

[8] J(ovan) Đ(orđević), u prikazu knjige *Nemirne vode:* »Stihovi pokazuju ređanje, misao običnu glavu, a štimung neosetljivka . . . Izvađeni iz stihova izrazi, misli i sličavanja g. Mikića pokazivali bi još rano beleženje mnogog što se ne oseća, ne vidi, ne razume i ne zna. Originalnost ističe velike a zaklanja male« (*Književna revija,* 1927, II, 5).

[9] Vilko Winterhalter, u prikazu knjige *Tri prema jedan za poeziju* (Novi Sad, 1934), u kojoj je, pored pesama Nenada Mitrova, Žarka Vasiljevića i Mladena Leskovca, i Mikićeva analitička proza *Transverzalni presek kroz nekoliko trenutaka.* — Ta proza je ». . . nekakav nadrealistički pokušaj koga treba također osuditi jer svjesno i proračunano davanje refleksivnog, podsvjesnog, automatskog (kako li se sve zovu te burgije) ostavlja konačan utisak usiljenog natezanja na ono što bi trebalo doći kao nehotice i spontano. Ti trenuci nisu povezani, nema u njima jedinstva, tu su izražajne mogućnosti kojima Mikić nesumnjivo raspolaže, zloupotrebljene a bez razloga i potrebe« (*Stožer,* 1934, V, 7—8). Winterhalterov prikaz završava se rečima: »Čitava je ta knjiga kvantitativno uistinu u odnosu na literarne vrste tri prema jedan za poeziju, ali kvalitativno to je 4 prema nula za individualističku, bolesnu i sterilnu književnost koja nam je odvratna«).

(Sabratstvo). Prva dva stiha, kao i ona dva poslednja, završna, neosporno zrače autentičnim (i autentično tragičnim) doživljajem, koji zahteva govor upravo najveće moguće »neposrednosti«; ali ti stihovi *zaokružavaju* strofu, oni se *traže,* kao sama ova izvornost, preko veštačkoga, koje je najpre sentimentalističko-bljutavo, u stihu: »u kome su prve suze zalile ruzmarine«, a zatim upravo barokno izveštačeno kao delo jalovog pokušaja materijalizacije metafore: »i da se zaostalim mrvama / njenoga tela / snabdem za putovanje«. Tragičnost, što je u samoj prinudi na zadovoljavanje ostacima voljenoga tela, izvitoperava se metaforom »mrve njenoga tela«, i, još više, onim »da se (. . .) snabdem«, tako brižno-putničkim, ali i banalnim, koje svu tu tragiku banalizuje, do groteskosti. To je *groteskno-izveštačeno izvitoperavanje autentično-tragičnog,* zahvaljujući ovoj ukletosti na aktivitet upornog, i bezizglednog, prevođenja ideja (i simbola) na stvari i tela: to je apsolutni aktivitet, lišen pasivnosti, ili racionalnost lišena izvora nesvesnog, — racionalnost koja postaje veštačka jer pokušava da zameni nesvesno. Otpor, koji izaziva pesma Dušana Mikića, ravan je otporu koji njegovi simboli daju svom otelotvorenju. Između apstrakcije i konkretnosti ne uspostavlja se jedinstvo, onako kako se ne uspostavlja jedinstvo svesnog i nesvesnog. Teškoća govora izvanredno je velika, i podseća na teškoću kretanja koje ne zna više za nesvesni automatizam, nego se vrši po volji svesti: u »racionalizaciji« nesvesnog, razbija se jedinstvenost pokreta. Umesto te jedinstvenosti, to su segmenti kretanja, kao slike filma između kojih su velike pauze. Kretanje je razbijeno na svoje sastojke: kao da su tu svi sastojci, ali ne i ono što ih povezuje.

Simbol vode ne javlja se slučajno u poeziji Mikićevoj: voda simboliše nesmetano kretanje, ali ona je i materija svejedinstvenosti. Ona je najviši ideal, u ovoj nemoći kretanja, ili u ovoj hipertrofiji svesti koja se otkriva, neporečno, kao manjak erotičnosti ili prokletstvo samoće:

Na dlanovima prospavaću
rastanke
s kičmom savijenom
i licem išibanim
linijama
crvenim
kao ustalasale arterije
uznemirenih devojčica

pod tvrdom rukom muškaraca.
A kada sa mojih pleća
popadaju senke
po ulicama,
ustaću
da se okupam na vodama
kraj seoskih vodenica,
iz kojih usamljenici
žure obalama
da se na naprslim čamcima
zagrlimo

(Usamljenici). Ući u vodu, to je isto što i ući iz samoće (i rasparčanosti) u svejedinstvo. To je nada u izlazak iz samoće, ili nada u prostor. Gde je osećanje jedinstva sa prostorom, nema samoće: nema svesti o prostoru. Svest o prostoru jeste svest samoće. Pravi, istinski život, jeste život nesvesnog jedinstva tela i prostora: raspad ovoga nesvesnog jedinstva jeste rađanje svesti o prostoru. To je raspad »pasivnog herojstva«, koje je »herojstvo« ovoga nesvesnog jedinstva sveta i tela; i to je usamljenost, čija tragika odjekuje, ipak, kroz *mučno* razvijanje rečenica pesme *Usamljenici,* i koja se, još izrazitije, produžava najavom *mitskoga,* i folklornog, duha, koji vraća iz zaborava seoske vodenice: to mitsko dozvano je ovde nemirenjem sa samoćom. Ono nije stvar programa (uprkos tome što je Mikić naglašeno programski pesnik), a još manje refleks njegovog (inače tako velikog) oduševljavanja psihoanalizom, nego je stvar izvornog iskustva samoće: seoske vodenice, one koje su *pored vode,* iz zaborava vraća strah od samoće, kao od vrhovnog zla, i žudnja za jedinstvom: samoća je *pored* vode; jedinstvo je na vodi: voda je pretnja opasnosti (naši čamci su naprsli), ali gde možemo jedino da se zagrlimo ako ne u tim naprslim čamcima, na vodi? Iz seoskih vodenica (tih ukletih mesta samoće, i svakojakog zla koje ona nosi), »usamljenici / žure obalama«, da tamo nađu »naprsle čamce«, i u tim čamcima (»naprslim«) da se zagrle. Postoji nada u nalaženje, u zagrljaj; i postoji, istovremeno, strah od opasnosti kojom preti voda. Čamci su »naprsli« u strahu od vode, kao u samom strahu od jedinstva u zagrljaju (u erotičnosti); ali tamo treba otići, jer je tamo, gde je opasnost, i jedino spasenje: to je žudnja za zagrljajem, za jedinstvom (na vodi), ali u strahu od nje. To je mitsko, koje se javlja ovde autentično (ovom žudnjom za jedinstvom, i u ovom strahu od samoće), kao

obnova simbola i slika arhetipske svesti, ali koje se ovde ne raspevava, aktivirajući *cerebralnost*, samoodbrambeno: to je spoj iracionalno-mitskog (atavističko-mitskog) i nečega veoma racionalnog, anti-mitskog, koje ne dozvoljava mitskom da se potpunije izrazi, zadržavajući ga u tamnini, i neprozirnosti, kao u nekom udesu koji se, međutim, opisuje spolja, sa odstojanja, rečenicama krtim od racionalnosti:

Milovanja su nas povela
na bedeme gradskih noći
da se ispavamo.
I mi smo prišli kao sirotani;
sa vrućih mišica naših
ronili su mirisi u slabine
nejake i blage,
kao rasplakana pesma
dvojnica.
Za nama su pištale zmije
u zapaljenim obalama
i mi ih nismo čuli.

Milovanja su nas vodila
da se naspavamo

(Posle). Simboli mitskog (bedemi gradskih noći, pesma dvojnica, zmije u zapaljenim obalama) tu su, ali ne uspevaju da se organizuju u celinu, koja bi ih osmislila: jedino što ih povezuje, to je *tama,* osećanje izgubljenosti (sve do motiva izgnanstva, koji se tu oseća), stalna pretnja opasnosti. Poezija traži tu sebe kao sámo ovo sjedinjavanje simboličkih elemenata, kao njihovu artikulaciju kroz jedinstvo, ali nalazi se isključivo u nemogućnosti da se to i ostvari, u otkrivanju ove tamne, i neimenljive, pretnje, koja može da obasja noć izgubljenika, nenadno, vatrom poneke slike, kao što je slika »zmije / u zapaljenim obalama«, ali ta slika ostaje *usamljena* u pesmi: njena vatra osvetljava samo noć neizrecivog. To je pokušaj (uzaludni) racionalnog povezivanja simbola mitske svesti: najava ove, mitske, svesti, ali i otpor njoj, koji iznuđuje ovu racionalizaciju kao jalovu arhitekturu što ništa ne povezuje; to je erotska žudnja, ali i njeno potiskivanje: poziv da pevamo (kao da se zagrlimo u naprslim čamcima, na vodi), ali i otpor tom pevanju. Nema pevanja, u ovoj ne-erotskoj, i anti-erotskoj, racionalnosti samoće (gde je pevanje, nema

samoće): nema zagrljaja između bića, i nema zagrljaja između simboličkih elemenata, niti između delova stvarnosti.[10]

Neki »stubovi« kao da su tu, ali oni ostaju »nepovezani«: pesma može da se nazove, uvek, kao jedna Mikićeva pesma, *Stubovi nepovezani,*[11] ili kao druga njegova pesma *Prskanje dužina,* u kojoj su završni stihovi: »Grad se zaljuljao / i gde da naslonim glavu. / Prevario sam se i primio verovanje. / Nema iskupljenja«.[12] Usamljenik je prognan iz pevanja onako kako je prognan iz zone »pasivnog herojstva«: onako kako je prognan iz jedinstva sa prostorom i vremenom, kao iz jedinstva svesti i van-svesno-čulnog (nagonskog), — onako kako je prognan iz erotičnosti. To je *patologija hiper-racionalizma,* kao patologija raspada ovoga jedinstva, ili patologija usamljenosti. Usamljenik je prognan iz prostora i vremena, onako kako je prognan iz autentične erotičnosti, koja sjedinjuje biće sa svetom, sjedinjujući ga u njemu samome: on jedino može da pokušava (kao D. Mikić) *da ubaci* sebe u prostor, ali ovako bezizgledno »analitički«: pojedinost po pojedinost, i »prevođenjem« jezika simbola na jezik tela i stvari, kao na jezik stvarnosti, koja ostaje stalno negde izvan njega, osuđen na izveštačenost kao na lažne veze, putem baroka ličnosti zahvaćene patologijom hiper-racionalizma samoće. Usamljenik je racionalista, i on je analitičar, koji može ka sintezi (ka jedinstvu) da ide samo korak po korak, pojedinost po pojedinost, izvan spontanosti: izvan gesta jedin-

[10] Ali zato ima *jarosti,* u nezadovoljenoj žudnji, koja će u jednom trenutku potražiti svoj neposredan izraz, nalazeći, međutim, samo konfuziju banalnosti i izveštačenosti: »Po mojim šakama vitla se krv, / ne znam na koga bi ih spustio / da večno nosi ove žigove, / kao znamenje na svetlu čulnost / ovih od strasti svitih nokata. / . . . / Arterije drhću i zuje / kao žice dugih drumova. / Svaljujem besan ćoškove kuća / da nađem onu prokletu ženu / što se upila u moje lice / i rukom šiba preko očiju, / da joj pružim kutlove krvi, / pa da opet mirne provedem noći. / Srušiću zmije sa svojih šaka, / svima ženama bledih nedara / iz kojih viri jutarnje sunce / da prhnu golubovi beli / na moje grudi vlažne od strasti« (u pesmi bez naslova: *»Na mojim šakama vitla se krv . . .«; Srpski književni glasnik,* 1929, XXVIII, 1).

[11] *Letopis Matice srpske;* 1931, CCCXXVII, 1—2.

[12] U istom broju *Letopisa Matice srpske.* — Povodom ovih stihova i pesme *Stubovi nepovezani* (u kojoj su i stihovi: »Zategao sam kajase silini iz zenica«, ». . . I nikad sa prstiju da poteku nove česme«), u aprilskom broju časopisa *Kritika,* za 1931, izišla je pamfletska beleška protiv Todora Manojlovića, tadašnjeg urednika *Letopisa Matice srpske: »Zar za ove ‚kajase' i ‚česme' da se* troše narodne pare? I da se plaća urednik? Kuku Todore, šta uradi od sebe i od nas Banaćana! Kako ono reče Mikić: Nikad sa prstiju da poteku nove česme! Grad se zaljuljao i gde da naslonim glavu? — Na kasu Matičinu!«

stvenosti svesti i sveta. Nema instinktivnog, jer ima samoće. Deficit instinktivnog iskazuje se ovde kao suficit samoće, ili racionalnosti.

Samoća je »racionalistička«: ne pomaže joj divljenje Rastku Petroviću. Je li to samo Mikićev udes ili, u doba u kome je on pokušavao da piše pesme, udes čitavoga jednog sveta, udes ledene cerebralnosti, koji je, najpre jedva primetan, iz dana u dan postajao sve veći?[13] Rastko Petrović je *pre* Mikića; nadrealisti, u njegovo doba, davali su otpor ovom udesu ledenog racionalizma samoće upravo pokušajem »pasivnog herojstva«, iskušavajući opasnosti fragmentarnosti, ali odolevajući joj (bar u najznačajnijim, osnovnim svojim trenucima) sposobnošću za pasivnost, za prepuštanje, kao za aktivitet iracionalnog povezivanja: pevanje je još sa njima.[14] Gde je Mikić, tu je fragmentar-

[13] Ovaj udes hiper-racionalizma usamljeništva, kao jalove racionalnosti čiji izraz, na pragu svojevrsnog fantazmagorijskog nadrealizma, najavljuje se, u isto ovo doba, i u poeziji drugih pesnika, autentičnijoj i dubljoj od Mikićeve, ali sa sličnim, a ponekad i istovetnim karakteristikama doživljaja i ekspresije, posebno u stihovima Pava Starčevića, Dragutina Kostića i Živka Jevtića. Pored otežanog kretanja, u poremećaju jedinstva racionalnog i iracionalnog, koje se iskazuje kao *ranjena erotičnost ili otežano i sasvim onemogućeno pevanje,* to je *otkriće prostora,* kao praznine (Pave Starčević) ili kao »nepreglednog odstojanja« između bića i stvari (Živko Jevtić), ali i *tendencija ka mitskom* koje, međutim, ostaje fragmentarno, bez sistema i ključa (Dragutin Kostić), kao *pretnja ludila* koje veoma prisutnoj izveštačenosti daje, povremeno, naglaske tragičnosti.

[14] *Oticanje* je još sa njima. Još ima nekog povezivanja, i nekog kretanja. Ako pasivnost obećava kraj kretanja, ona to obećanje izneverava: totalna pasivnost, s onu stranu svesti i jezika, ostaje nedostižna. Pasivnost, koju zahteva automatizam, i na koju je upućivao Bretonov prvi *Manifest nadrealizma* (1924), razbija čvrstinu i granice oblika, okrećući svest ka neprobojnoj amorfnosti, koja odbija kretanje (kretanje, koje je uvek neko *uobličavanje),* ali tu ipak ima kretanja, onako kako ima uobličavanja, kroz neprestano iskušavanje nepokretne amorfnosti. Tu se javlja, svakako, ona neiskaziva, i nedodirljiva, »ista supstancija«, o kojoj je pokušavao nešto da kaže Mikić u tekstu *Oči, koje su vlažne i zamišljene,* koja sve povezuje, i koja čini da je »nemoguće pokazati gde leži granica čvrstoće«: »Čini mi se, da između čvrstog i nevidljivog stanja, postoji čitav niz formi, koje mi ne opažamo. Izgleda da se tu vrše zbivanja, istinski život, a da su suprotnosti krajnje ivice materije, koju mi saznajemo delimično. Kao da su hrast i prostor oko njega nerazdvojno vezani, da su ista supstancija, koju mi različito opažamo. Nemoguće je pokazati gde leži granica čvrstoće«. Ta »ista supstancija«, koja ništi »granice«, nije li kao Mikićeva sveobjedinjavajuća voda, ona u koju je on pokušavao da uđe, sa obale samoće i racionalnosti, ali u koju stvarno nije ušao, po udesu racionalnosti koja ga je sprečavala da se preda »pasivnom herojstvu«? Pasivnost razmekšava, ona topi (topi, a ne kida) granice: ona kao da sve vidove materije pretvara u vodu, tim rastvaranjem, kao u amorfnost velike gustine, u kojoj je kretanje otežano, ali u kojoj, ipak, ima

nost bez pevanja (analitičnost bez sinteze): »Sve sam fragment; iseckano, uzdrhtalo na svom ležištu, pa ipak povezano u glavi suviše sjajnim, sunčanim površinama. Ono što na njih padne eksplodira silovito i diže usijane bele plamenove. Kao rasipno zrno napravi duboke grobove, u koje se slivaju beli sivi talasi. U stare okvire stavljam ono što se sada odigrava, da bih ga smestio na čuvanje, ali u ovim nastojanjima nema podudaranja. Uvek ostajem sam, naheren na jednu stranu. Čekam da dođe ono što očekujem. Nikako da se iščekivanje zasiti pakosnom materijom. (. . .) Negde daleko iza moga mesta leži tajno mesto, što liči na manastir, u kome se besprekidno kadi i ćuti, u kome leži lokot, čiji su ključevi izgubljeni u putovanjima.«[15] »Nema podudaranja«: nema sile objedinjavanja, i nema sinhronizacije između događaja i govora; govor i doživljaj kao da su na dva nivoa, pa se neprestano mimoilaze; vreme govora i vreme doživljaja dva su vremena: »materija« je »pakosna« onako kako je »pakosna« ova desinhronizacija doživljaja i govora. Ona se skriva, onako kako se skriva jedinstvo, ili kako je ono izgubljeno: kao ono »tajno mesto« što liči na manastir: molepstvija tom jedinstvu ne prestaju, ali ključevi »lokota« ovog jedinstva izgubljeni su.

Izgubljena je materija, nađena je samoća: nađen je ovaj hiper-racionalizam, ova analitičnost, ta »raskomadana stvarnost« u strahu od sebe same: »Svaki deo te raskomadane stvarnosti nosi u sebi neku čudnu moć, magnetsku silu, pa ne znam često kako da je saobrazim nagonima«.[16] Uvek ista crna priča samoće: kao da je saobražavanje stvarnosti nagonima stvar »znanja«, ili stvar svesnog raspoređivanja (u velikoj opreznosti, kao jemstvu »nedostataka vremena«, ili kao jemstvu »defekta u hitrini doživljaja«); »znanje« se umeće između stvarnosti i nagona, pod stalnom pretnjom dekompozicije ličnosti, u neotklonjivom osećaju nezaštićenosti, ». . . jer upadi u ličnost bivaju na

kretanja: to je reka neprestanog, i istovremenog, preoblikovanja rastvaranjem, i to je pesma kao reka, u koju posvećuje ova svest što ništa neće da uobliči, da imenuje (da zadrži), ali koja, ipak, hoće nešto i čuva nešto, a to je htenje ovoga nehtenja, ili htenje ovoga rasturanja, i sam ritam tog nehtenja i tog rasturanja, kao ritam oticanja koji je, u srpskom nadrealizmu, našao možda najneposredniji i najpuniji svoj izraz u pesmi *Teku reke* Dušana Matića (iz 1930; v. u Matićevoj knjizi *Bagdala,* Beograd, 1954). To je ovaj ritam kao poslednja forma, ili ritam kao forma koju stvara ovo rastvaranje formi; to je sačuvano pevanje: »pasivno herojstvo« izvodi na reku koja peva.

[15] *Transverzalan presek kroz nekoliko trenutaka*

[16] U istom tekstu.

različitim mestima našeg tela i u različito vreme. Od položaja u tom trenutku zavisi primanje i nošenje tih komadića stvarnosti. Nesmotrenom mi se desi, da nezaštićen primim u sebe više, te stoga postaje ona čudna dekompozicija ličnosti. Sa poslednje etape se diže fantazija i u ogromnim talasima plavi nejasne konture stvarnosti«.[17] Nejedinstvo sveta i subjekta, koje se iskazuje kao nejedinstvo svesnog i nesvesnog, prerasta u antagonizam: stvari (»komadići«) ove rasparčane stvarnosti (rasparčane ličnosti) »upadaju«, agresivno, u svest. *Telo,* koje se ovde javlja, ustaje iz raspada ličnosti: njega »komponuje« dekompozicija ličnosti, u raspadanju jedinstva svesti i sveta; nejedinstven sa svetom, ja sam sve više ovo telo, a ne ličnost. Otuda upadi *u ličnost* »bivaju na različitim mestima (. . .) *tela«;* i otuda verovanje da sve zavisi od »položaja« koji se zauzima u prostoru. Ali, otuda se govor sve više udaljuje od »pasivnog herojstva«, a sve više postaje sredstvo traženja najpovoljnijeg »položaja« tela, kao nekakvo mučno izabiranje fragmenata stvarnosti, u pokušaju da se oni, naknadno, povežu u »sistem« u strahu da se, nesmotrenošću, ne primi u sebe više nego što je dozvolieno. To je strah od dekompozicije kao od prekomernosti, ali, zbog toga, to je i strah od »fantazije« (koje nema bez prekomernosti). Tu počinje, uvek iznova, nasilje nad maštom (njena izveštačenost), i tu prestaje pesnički govor. Pre nego što će da ućuti, Dušan Mikić pokušao je da se objektivira na ravni analitičke proze: racionalnost, koja je ponekom njegovom stihu davala crni sjaj nadolazećeg ledenog doba, razlistala se u prozu introspekcije, u analitiku u kojoj više nema nikakve mogućnosti za pesnički govor.

[17] Isto.

Živko Milićević

Živko Milićević molio je buduće pesnike da budu milosrdni prema njemu i njegovom naraštaju:

Vi koji budete pevali u boljem, budućem vremenu,
imajte nežnosti i sažaljenja
za nerazgovetne akcente
naših božanstvenih poleta
i za bolna jadanja
naše neverovatne slabosti!

(Budućim pesnicima).[1] Ali, u ovim rečenicama nema Živka Milićevića: one su incident u njegovoj poeziji, stvar pokušaja (trenutnog, uostalom, i za njega sasvim nebitnog) da se približi duhu nove lirike, a pre svega *gestu* Todora Manojlovića, sa kojim on, inače, nema ničeg zajedničkog. Ovako (u stilu: » . . . naše neverovatne slabosti«) govori Todor Manojlović, koji je lakoćom pokreta, u nebrizi prema idealima »savršene« forme akademizma, i uvek u duhu vedre melanholije svog estetizma, pokušavao diskurzivnu reč sopstvenog intelektualizma da prožme treperenjem te melanholične vedrine (i tako je učini poetskom), a ne

[1] *Pesme,* Beograd, 1927. — Sima Pandurović je ovom pesmom zaključio svoju *Antologiju najnovije lirike* (v. treće, prošireno i ilustrovano izdanje, *Misao,* Beograd, 1926), u koju je uneo sedam Milićevićevih pesama.

Živko Milićević, koji nije samo neuporedivo manje kulture od Manojlovića, i daleko od svake stvarnije intelektualnosti (i svakog intelektualizma), nego koji je daleko i od svake lakoće i vedrine. Dok je Manojlović, usred rata, pozivao da se zaslepljivo sjajnim sunčevim zracima »prorešeta« »mutna žalopojka naših dana«,[2] tražeći sjaj sunca, kao »apolinski odbles« i u kasnijoj svojoj poeziji, Živko Milićević pevao je, i posle rata, »mutnu žalopojku« od pre 1914, povezujući »jesenskoga« Vojislava Ilića i Lukovića (u stilu pesama koje je, još pre rata, štampao na stranicama *Venca)* sa »dekadentskim« pasatizmom prve decenije, ubeđen da štampanje ovih stihova godine 1927. ima smisla.[3]

[2] »I sećaj se da nekad pevasmo / Te zanose, ta priviđenja / U snažnim, zvonkim, svetlim ritmovima, / I da iz boja i iz kamena / Crpismo plamen, plamtismo kancone. / Sećaj se — poduzmi sad / Da obnoviš taj sjaj: / — / — Da nasilno presečeš / Današnju mutnu žalopojku, / Da glomazni crni oblak jada / Munjevito prorešetaš / Zaslepljivo sjajnim / Sunčanim zracima / Jedne drevne i nove / Neslućene pesme« *(Apolinski odbles; Zabavnik Srpskih novina,* Krf, 15. jun 1917, god. I, br. 2).

[3] Govoreći o Svetislavu Stefanoviću, povodom Stevana Lukovića *(Stevan Luković; Misao,* 1928, knj. XXVI, sv. 1. i 2), Živko Milićević ukazao je na to da je Stefanovićeva *Večita kiša* nastala podražavanjem Lukovićeve pesme »*Mutan je, tužan bio dan . . «*, s tim što je Stefanović Lukovićevo: »Oh, daždilo je, daždilo« zamenio »katastrofalno komičnim, ali istina potpuno iroškim: ‚I curilo je, curilo'«, zaboravljajući pri tom na svoju *Jesenju kišu* (u knjizi *Pesme):* »Oh, pada kiša, pada, pada / i tužno šumi jače, tiše. / Ceo dan slušam taj šum kiše: / šumi i šumi, još, i sada; / oh, pada kiša, pada, pada. / — / I kao dani dugi časi / odlaze sporo preko blata, / i dubok bol se srca hvata; / k'o lišće, snovi mru u nasi, / i kao dani dugi časi. / — / I sve se gubi, bledi, gasne / i mre u ovo doba tmurno . . .« U predgovoru knjizi Lukovićeve i Rajićeve poezije *(Srpska književna zadruga,* kolo XXXVIII, br. 253, Beograd, 1935), on je pisao, povodeći se za Skerlićem i prenebregavajući Vojislava Ilića u genezi Stevana Lukovića, da Lukovićeva poezija znači »potpuno oslobođenje [srpske lirike, — R. K.] od daljih neveštih i neprijatnih podražavanja Vojislavu Iliću«, ali je sâm pisao pod senkom Vojislava Ilića: »Zloslutno crni grakće vran. / Osvanuo je mutan dan, / kad nebo sivo plače; / kad veo magle, siv i gust, / sakriva vidik prazan, pust« *(Jesenji dan; Pesme),* ili. »Nikoga nigde. Pusti puti. / Pritajilo se sve i ćuti / u dugu, bonu jesen. / — / Samo graktanje sa svih strana / i lišća šum što pada s grana / u dugu, bonu jesen. / — / A magla uvek vidik krije / ili studena kiša lije / u dugu bonu jesen« *(U dugu bonu jesen; Pesme).* Sve je to negde između Ilića i Lukovića, godinama kasnije, u istom simboličkom krugu, i u ritmičkoj varijanti ovoga prepoznavanja Lukovića u Iliću, i Ilića u Lukoviću, ali na bezutešnom nivou žanr-sličica, koje se mogu da reprodukuju, i u šestercima: »Đođe jesen rana, / tužno u daljini / grakće jato vrana, / dođe jesen rana / . . . / tužno vetar cvili« *(Đođe jesen; Pesme),* kad sve ovo »bono«, i sve te vrane, i gavranovi (crni), i to »tužno«, i te magle i pusti vidici, nisu ništa drugo do izraz apsolutne inercije i odsustva svake samokritičnosti.

Pokušavajući da piše o Milutinu Bojiću, znatno kasnije (kad sâm više nije pisao pesme, ili ih, bar, nije štampao), on je ponovio opšte mesto književne istorije: kako je »prvi svetski rat (. . .) samo još više proširio zinuli jaz između starih navika pevanja i novih izvora mišljenja i osećanja«,[4] ali se, u svojim stihovima, ponašao kao da taj jaz uopšte ne postoji. Istina, u njegovim stihovima iz Albanije: »Ja poznadoh glad i poznadoh čoveka / . . . / ja osetih užas i svu nemoć gesta«, kao da je svest koja ovu »nemoć gesta« otkriva istovremeno kada pokušava da izgovori: »Ja sam danas drugi«.[5] Međutim, iako ova svest tu nije pod pritiskom velikog bojićevskog »gesta« (kojim se, mobilizatorski, beda čoveka imala da preobrazi u monumentalnost iskonskog plemena, ali kojim su se i dvanaesterac i jedanaesterac osnovnog subjekta poezije pre 1914. trebalo *da prebace,* kao neki most, preko ponora Albanije, u kome je netragom iščezao ovaj subjekt, ka novoj epohi), moć gesta pre 1914. tu ipak postoji. Treba čuti Milićevića (koji je sav užas albanske katastrofe pokušavao da sažme u stihove: »U duši nosim grob i zmije, / u srcu otrov, mrak i led; / i idem stazom koju krije / duboka ponoć, nem i bled«),[6] kako govori (u istoj pesmi u kojoj je pokušavao da izgovori »Ja sam danas drugi«): »Videh mržnju kako u očima blista, / jača nego sunce u moćnom svom blesku, / kad zora pokaza, kroz sjaj ametista, / leševe drugova na krvavom pesku«, pa da se oseti kako je tu još uvek moćan taj gest. U ovoj strofi sreću se model dučićevskog (i rakićevskog) stihovanja (uz odsev šantićevskog nagona ka draguljarskoj interpretaciji zore?) i »leševi drugova na krvavom pesku«. Ne samo ritam uzdržano-svečanog, gordo-»gospodstvenog«, dvanaesterca: »kad zora pokaza, kroz sjaj ametista . . .«, nego i taj *ametist* (zore) ovde je *sačuvan,* na putu ka ovim leševima drugova na krvavom pesku. Kontradikcija, koja se javlja između ove zore-ametista (u ritmu pseudo-aristokratskom) i ovih leševa u pesku, svakako treba da bude kontradikcija između lepote vančovečanske prirode i užasa čovečanskoga sveta (što se, kao težnja, sreće i u stihovima drugih

[4] *Milutin Bojić* (1957); *Tvorci i tumači,* biblioteka *Naša knjiga,* sv. 17, izd. *Minerva,* Subotica — Beograd, 1958.

[5] *Na putu; Pesme.* (»Užasi života i utvare smrti, / rušenje svih nada i bolovi dugi / ostaviše znake koje neće strti / s moga čela niko. *Ja sam danas drugi.* / — / *Ja poznadoh glad i poznadoh čoveka,* / život i smrt koji izmenjaše mesta; / i pred sudbom što nas, ravnodušna, čeka, / *ja osetih užas i svu nemoć gesta«.)*

[6] *Preko Albanije; Pesme.*

pesnika srpske poezije ovoga doba). Ali, u suštini, to je *kontradikcija (bezizlazna) ovih leševa iz 1915/16. i pesničkoga govora pre 1914,* ispražnjenog, svedenog na gest. To je gest, po pravilima modela (snagom inercije) i pred drugovima u pesku, gest protiv stvarnosti. To je nalog da se kaže (ali *stvarno* da se kaže): »Ja sam danas drugi«, ali to je i otpor tome nalogu (otpor svesti i jeziku tog »drugog«); to je svest o ratu kao o kolektivnom samoubistvu čovečanstva, svest koja u ratnoj kiši vidi plać nad pogibijom »sirotih ljudi«: »Avaj! sem neba, da li iko plače / u ovu noć kad mru siroti ljudi?«,[7] ali to je i pokušaj da se ta svest potisne, pokušaj za koji su dovoljne vesti iz francuskih novina, maja 1918, o pojavi novih zvezda na nebu: »nove se zvezde dižu u tišini, / penju se nebom od nežna safira, / i zagonetkom svog dalekog mira / smeše se na krv Zemlje u daljini«.[8] To je nebo koje oplakuje ljude, i to su zvezde (na tome istom nebu) koje se smeše na krv Zemlje (u daljini). To je Živko Milićević koji je 1920. slutio predznake revolucije (koju zove »bura«),[9] opominjući da, usred »himne *sramnog rada«,* »umiru duše miliona«, da »gladni, oni traže svoje žetve hleba . . . / Ne, ne blagosiljajte usnama i prstom«, jer »Odveć su patili da bi bili mirni«, ali to je, usred ovih slutnji, i *gest* protiv autentičnoga govora epohe »predznaka« bure, gest koji je *dučićevski,* ne samo ovim *»Odveć . . . da bi«,*[10] nego i ritmom i bojom toga stiha koji se uliva u drugi stih »i *s rezignacijom* podnosili breme«, gde ova *rezignacija* (iz pandurovićevske gladi za tuđicama, kao za đinđuvama intelektualnosti svedene, takođe, na gest) svakako nema ni za stepen više saglasnosti sa epohom »himne sramnog rada« 1919, negoli ametist zore sa leševima drugova u krvavom pesku. To je otkrivanje neumoljive, neodgodive stvarnosti (leševa, u ratu, i »himne sramnog rada«, u miru), ali to je i strah od nje, neprestano uzmicanje pred njom. Ako se to uzmicanje ne iskazuje uvek bekstvom u čudovišne mistifikacije, kakva je pesma *Novi vidici* (takođe iz 1919), — koju je Milićević objavio u knjizi *Pesme* odmah za pesmom *Predznaci,* tako da ona tu deluje kao pokušaj ideološke korekture ove pesme, »poistovećivanjem« Živka Milićevića sa radnikom koji je »prvi put srećan« i sa seljakom koji uviđa »korist od setve«,[11] — ono se uvek javlja kao *bekstvo u gestikulaciju,* u govor modela kao u gestikularni govor u kome reč, ne kazujući ništa živo (u otporu na sve živo), preobražava se u element gesta.

To je strah koji ne govori nego gestikuliše. Utvrđena pravila versifikacije jesu pravila ove gestikulacije, ili utapanja u model, u nadlično božanstvo. Živko Milićević pisao je, u stilu većine pesnika pre 1914, kako ga »vera ne poji«, i kako je bog utonuo u ćuteću ravnodušnost: »Sumnja me opasuje pasom, / a Vera ne poji. Nemiru moj, zbogom! / Spokojan sam, ali — ništa mi ne gove. / Nikoga ne čekam. Niko me ne zove / . . . / i evo! poslednji jadi moji plove na crnim barkama u crnu tišinu«,[12] ali nije tačno da je bio bez svake vere: ako u svom zdravo-razumskom racionalizmu, lišenom svake misterije (a ne samo religijske), on zaista nije znao za boga, znao je za ovo *božanstvo modela.* Model pesničkog govora, kome se on predaje bez i najmanjeg ustručavanja, *božanski* je utoliko što je *nadličan i nadvremen,* tako da je pisanje stihova služba ovom modelu, kao božanstvu bez koncepta, bez lika, utapanje u njega, i to ne samo svoga govora nego i svoje ličnosti (samoga naloga ličnosti: naloga njenog pro-govaranja):

A moja setna duša sva se stapa
u simfoniju večeri bez zvezda,
i nad prošlošću suzne oči sklapa
k'o tica iznad porušena gnezda.

Ona živi samo snom iz prošlih dana
i uspomenama na zoru života,

[7] *Noć borbe;* u knjizi stihova *Skromna žetva,* Beograd, 1931.

[8] *Nove zvezde iz 1918.* — Ispod naslova pesme je napomena: »Ovoga proleća astronomi su otkrili na nebu pojavu novih zvezda, koje ranije nisu mogle biti zabeležene. — *Francuski listovi,* maja 1918«. Te nove zvezde koje se javljaju »iz svih dubina mračne vasione« jesu »simbol budućih stvari i života, / bogova oči, sjaj novih lepota, / zora nad svetom koji, bedan, tone«, predznaci sveopšteg preporoda koji ima da dođe iz prvoga svetskog rata.

[9] U pesmi *Predznaci,* objavljenoj prvi put u časopisu *Misao,* 1920, II, 10. (V. u knjizi *Pesme,* u ciklusu *U izgnanstvu.)*

[10] »Budi *odveć* lepa *da* se sviđaš svakom, / *Odveć* gorda *da bi* živela za druge. / — / Budi *odveć* tužna sa sopstvenih jada, / *Da bi . . .«* (Dučić, *Poezija;* u prvoj verziji, 1904, pod naslovom *Moja poezija.* — V. *Sabrana dela* J. Dučića, knj. I. *Pesme,* Sarajevo, 1969).

[11] »Radnik, ja osećam nov dan kako slazi / i sjaj kao plima okeana raste; / i, prviput srećan na žalosnoj stazi, / poznajem slobodu i veselost laste. / — / I, seljak, ponovo zadobivši nadu / u sreću od rada i korist od setve, / ja volim sve većma zemlju uvek mladu / i sejem sva polja za buduće žetve.«

[12] *Elegija; Pesme.*

ne zelen raskoš pokidanih grana
i na grob gde leži umrla lepota.

Sve je to trijumf ovoga božanskog (nadličnog, i obezličavajućeg) modela nad ličnošću. Gde je tu ličnost? I gde je tu *govor*, kao pokušaj stvarnoga pro-govaranja, ili stvarnog otkrovenja ličnosti? Nema tu nikakvoga izgleda za ličnost, koja se utapa u model što likuje u ove dve strofe, onako kako tu nema nikakvog izgleda za razlikovanje Trifuna Đukića od Živka Milićevića: prva strofa je iz Đukićeve pesme *Samoća*, štampane u časopisu *Misao*, 1. septembra 1920 (III, 17), a druga strofa je iz pesme Živka Milićevića, *Moja duša*, objavljene u istom broju časopisa *Misao* (i to, čak, na istoj stranici). Ni Sima Pandurović i V. Živojinović, koji su uređivali *Misao*, ni T. Đukić i Živko Milićević, nisu uvideli. da je to jedan isti »pesnik«, onaj koji se rađa u nemoći stvarnoga govora, pesnik-model, ili pesnik-stereotip.[13] Pandurović je, štampajući ovakve stihove, pokušavao da ignoriše stvarnost u kojoj se osećao, sve više, kao avet, gubeći se u duhovnom konzervatizmu i političkom reakcionarstvu; Živko Milićević, međutim, pokušavao je neuporedivo više: hteo je da ignoriše sam nalog govora. To je model govora (konačan, u sebe zatvoren), suprotstavljen govoru: pseudo-govor u govoru. To nije samo otpor novome pesničkom govoru (kao nekakvoj novoj »književnoj struji«), u gađenju i mržnji prema »modernizmu«,[14]

[13] Pandurović je, čak, u knjizi *Pesme* nalazio »bogatstvo emocija« i njoj »paralelnu« klavijaturu tonova (i to »čistih«): »Nesumnjivo je da ‚klavijatura' tonova, u jednoj poeziji paralelna bogatstvu emocija, utiče na rang jednog umetnika, razume se da ti tonovi budu čisti, kao što je, gotovo redovno, slučaj kod g. Milićevića«. Zbog toga je ovim »*Pesmama*, istinski nadahnutim, datim uvek na bazi jednog emocionalnog sadržaja svesti, u vrlo korektnoj i često besprekornoj formi, naša novija književnost dobila jedno novo delo od vrednosti« (*Pesme Ž. Milićevića*, *Misao*, 1927, XXIII, 169—170; v. u Pandurovićevoj knjizi *Razgovori o književnosti*, I, Beograd, 1927). Mogao je Pandurović »čistotu« tona ovoga stereotipa, koji se oteo od izvorne egzistencije (i koji je utoliko »čistiji« ukoliko je egzistencija u njemu apstrahovanija), da nađe, u istom broju *Misli*, i u pesmi *Snevaj dušo* Milutina Jovanovića, čiji »emocionalni sadržaj svesti« istovetan je onome pesama T. Đukića i Ž. Milićevića: »Pusti neka kraj te besni život teče, / Našto borba glupa, kada je on jači? / Čekajući mirno svoga dana veče, / Snevaj u svom kutku, još pevaj i plači«.

[14] To gađenje ide u ironisanje »novoga duha«. Šta je taj novi duh? »Bez obzira na razum, (. . .) u našoj poratnoj književnosti postoji nov duh. (. . .) I samo oni iz čijih pesama veje taj još dovoljno nerazgovetan, ali veliki duh novih dana, samo oni imaju pravog značaja i istinske vrednosti. Svi ostali ili su nedostojni, ili sažaljenja dostojni i vremenom pregaženi. I čudnovata je njihova smelost da se uopšte usuđuju još da pišu, da se javljaju, da žive«.

Osnovna želja Milićevićeva je, zato, da pokaže da taj novi duh nije »nimalo nov«; a on nije »nimalo nov«, ni najmanje revolucionaran, zato što ima preteču. Taj preteča, opet, mogao bi da se učini Čubro Ćojković (Sima Milutinović), kome se divio Njegoš ali za koga je sâm Vuk Karadžić rekao da je »poškropljen ‚ludotvornom vodom'« i koji je pisao »zakukuljene i zamumuljene stihove«, ali on je bio samo »naivan preteča novoga pravca, jasno uobličen ali nesvesan«. Pravi preteča je Đorđe Marković Koder, čiji duh Milićević nalazi u tekstu *Pod senkom samoubistva* Dušana Jerkovića (*Večnost*, 1926, br. 2), pesnik *Romoranke* koji je »za Lazu Kostića čak i ‚ženialan', što svakako znači mnogo, naročito pred današnjim modernim književnicima koji Lazu Kostića skoro obožavaju, valjda kao sebi duhovno srodnog«, a koji je, »u svakom slučaju ‚glava koja se puši' mnogo pre g. Stanislava Vinavera, (. . .) pošao jednim novim putem, otkrio jedan nov pravac, koji je u stvari bio pravac današnje moderne lirike«, »sa svima svojim osobinama konfuznog pseudoromantizma, svojim načinom izražavanja, traženja novih fraza po svaku cenu, čak i po cenu apsurdnosti«. Tako se »prezrena, potcenjivana i omrznuta, ali vrlo opasna istorija književnosti« pretvara u funkciju poricanja »novoga duha«, odnosno tako može Živko Milićević da ponovi »starinske fraze: da se istorija ponavlja, i da nema ničega novog pod suncem. Na žalost«. (*Naš prvi pesnik modernista*, u knjizi *Književne hronike, II*, Beograd, 1939; u napomeni Milićević kaže da je članak tu objavljen »u redakciji (. . .) iz 1926«, ali da je »pisan nešto ranije«).

to je i ovaj otpor govoru uopšte, i čak gađenje od samoga čina govora kao uzaludnog i od koga su »gorke usne«, *gađenje* (i umor, duhovni i duševni) *koje hoće model onako kako neće govor*:

Nebo osta gluvo, a zemlja bez reči
za sve glase bola i nepravde gnusne,
za dušu kad moli i srce kad ječi:
od gađenja danas gorke su mi usne.

Sve su reči slabe, svi izrazi bledi,
zamorni i boni i dugi svi puti;
i sve je postalo i sve mre u bedi:
a Bog, ravnodušan, sve vidi i čuti

(Ćutanje).[15] Ravnodušnost boga (kao nemogućnost pravde) obesmišljuje govor: preko umora od uzaludnoga govora, i preko gađenja (u koje se slivaju gađenje nad nepravdom i gađenje nad ovom nemoći reči: »sve su reči slabe, svi izrazi bledi«), ova ravnodušnost boga iskazuje se kao ravnodušnost prema govoru.

[15] U knjizi *Pesme*.

Tamo gde je nebo gluvo, zemlja je bez reči. Međutim, gađenje prema rečima ovde nije i gađenje prema govoru svedenom na konačan model: model je tu ćutanje usred govora, *ćutanje rečima*. Model tu živi od gađenja prema rečima. U istome ovom govoru (u istoj ovoj pesmi *Ćutanje)* o tome da je bog ravnodušan, da su reči »slabe« i da su od gađenja gorke usne, nemoć reči pretvara se u moć modela (bez gađenja): »Svoje srce ludo vatrom ideala / ja sam izgoreo u godina cvetu, / Zatim ga vukao sred strasti i kala, / i kao prah, najzad, rasuo po svetu«. Gest, koji se rađa ovim stihovima, jeste gest dučićevskog srca koje se, blagom elipsom poslednjeg stiha, rasipa po svetu; ono središnje »najzad«, između dva zareza, u stihu: »i kao prah, najzad, rasuo po svetu«, tipično je dučićevsko preobražavanje cezure u vrhunsku tačku ove ritmičke elipse: blagi zastoj, kome će uslediti otvaranje, meko i punozvučno: »rasuo po svetu«, gest koji, objavljujući rasipanje po svetu (gubljenje), u stvari postiže, sasvim suprotno, senzaciju punoće, zaobljenosti, posredstvom ove elipse posle »najzad« na mestu cezure (posle tog lakog zastoja: posle toga ublažavanja, stišavanja, cezure). Ovde se hoće to, što daje ovaj model, a ne sâm govor, taj model koji gorčinu zbog reči (»slabih«) preobražava u slast i strast ovoga zaokružavanja, kao što se, govorom o rečima i suzama koje su slabe pred jadom, po modelu (dučićevskom, ponovo): »Ima li reči koje mogu reći / sav bol, za koji reči ne postoje? / Ima li suza da mogu poteći / na jad od koga i suze se boje?«,[16] isključivo hoće poetski efekat ovih suza koje se jada boje. Neće Živko Milićević reči za jad nego *model protiv jada:* pseudo-govor protiv govora, rastvaranje jada (i govora, koji je govor protiv jada *u jadu),* pseudo-govorom, po merama modela, kao u stihovima (već navođenim): »i evo: poslednji jadi moji / plove na crnim barkama u crnu tišinu«, u kojima jedine barke jesu *barke ovoga dučićevskog modela,* i jedina tišina jeste tišina (crna tišina) toga modela, a ne sveta, i ne svesti. U jadikovci Milićevićevoj: što se pesma više *ne peva* (kao u doba *Omera i Merime)* nego se piše,[17] nije nikakva

[16] *Lutam po nebu i po zemlji . . . ; Pesme.*

[17] »Usta su puna ukusa od blata . . . / Širi se svuda san bez snova: nirvana . . . / — / Pevati?! . . . Odavna pesnici Indije / Rekli su sve stvari i lepše i bolje. / Rapsodi iz Grčke, Misira, Persije / Imaju moć reči; mi imamo — volje. / Cvet staklenih bašta, rasušena česma, / Pesnik danas znanje mesto srca ima; / Poezija nije prosta kao ‚pesma'; / Danas se ne peva *Omer i Merima.* / Danas se ne peva. Ne! Danas se ‚piše'. / Za publiku koja vrlo retko ‚čita'« *(Pesniku;* u knjizi *Lov na senku,* Beograd, 1929).

pobuna »srca« (idealno slobodne osećajnosti) protiv nasilja racionalističke analitike novoga doba, nego — pod prividom te pobune, — konzervativna svest koja upućuje na »srce« u otporu novoj svesti (upravo onoj koja govori: »Ja sam danas drugi«), i koja, u neposrednoj blizini Dušana Vasiljeva, — čoveka koji je ovo »Ja sam danas drugi« pokušavao da uzdigne do pevanja čoveka koji peva posle rata, — ideju o besmislenosti pevanja proba da osnaži »argumentom« da »Odavna pesnici Indije / rekli su sve stvari i lepše i bolje«.[18] *Ko* to upućuje na »pesnike Indije« (i na »rapsode« iz Grčke, Misira, Persije), ako ne onaj koji (nemajući, uzgred budi rečeno, baš nikakve veze ni sa »pesnicima Indije«, a nekmoli sa »rapsodima« Misira!) pokušava pseudo-govor (po modelu okoštalih pravila versifikacije, između Vojislava Ilića, Lukovića, »dekadentskog« pasatizma i Dučića) da suprotstavi govoru, ali onako kako pseudo-svest pokušava da suprotstavi svesti, ili kako neznanje pokušava da suprotstavi znanju (svakome, a ne samo onim »predznaka« istorije), i to kao radost:

Ja poznadoh sreću u bedi postanja . . .
I plakah pred zorom svih budućih dana
od radosti zbog svog velikog neznanja.[19]

Međutim, ta radost koja bi se našla u neznanju (tako da bi se i sama beda postanja preobrazila u sreću), kao u jemstvu dodira sa nesvodljivim, i zato beskonačnim, životom (ili sa samom beskonačnošću, kao sa »večnošću«), ne završava samo u bedi ovakve refleksije i ovakvog stihovanja: »život je more; sudbina je ljudi / sudbina vala i barke što bludi«,[20] nego se raspada, zauvek, pod žrvnjem kategoričkog znanja, u kome ne umire samo ljubav, niti samo beskonačnost, nego i svaki mogućan govor: »Ljubav za bližnjeg? Ja ti kažem: laž / laž je ta ljubav. Prazna

[18] Pesma *Pesniku* objavljena je prvi put u istom broju časopisa *Misao* (1920, II, 10) u kome je štampana i pesma Dušana Vasiljeva *Čovek peva posle rata.* [Kasnije, 1932, *Srpska književna zadruga* poverila je Živku Milićeviću da uredi *Izabrane pesme* Vasiljeva; u predlogu za ovaj izbor, Živko Milićević je isticao, između ostalog, da izbor valja poveriti čoveku koji se »neće zavesti (. . .) njegovim (D. Vasiljeva, — R. K.) često simpatičnim, ali nedovoljno ubedljivim i nedovoljno izrazitim revolucionarnim akcentima«, — v. *Glasnik Srpske književne zadruge,* 15. XI 1932.]

[19] Fatamorgana; u knjizi *Pesme.*

[20] *Život; Pesme.*

zanovet. Mržnjom se živi«.[21] To je bezizlaznost konačnog zaključka (kao nekakve pandurovićevski neopozive presude životu), u kojoj nema mogućnosti ni za kakvu beskonačnost, ali i ni za kakav govor koji, ipak, podrazumeva neku beskonačnost, podrazumevajući, stalno, mogućnost druge rečenice, i druge reči, kao izlazak iz zatvorenog kruga modela svesti i modela govora (svaka rečenica, i svaka reč, koja pretpostavlja, da bi se objavila, drugo od rečenoga, zar ne deklinira, uvek, ovo: »Ja sam danas drugi«?). Ovde je to poslednji govor (»Ja ti kažem: laž«) poslednjega suda, ili govor na kraju, posle apsolutne presude, koja je i presuda govoru, ali i presuda neznanju, svakoj tajni (koja se, međutim, hoće onako kako se neće stvarnost ili stvarni govor).

Pokušaj da se, u ovom jeziku (ne samo posle Pandurovića, nego i posle »Albanije«), *ponovi* Arverovo: »Mon âme a son secret, ma vie a son mystère«,[22] završava u otkriću ove duše bez tajne: *tu nema tajne jer nema stvarnosti ili autentičnog osvedočavanja u neizrecivo, autentičnim pokušajem govora* (nema dodirivanja tajne, kao neizrecivog, jer nema pokušaja »izricanja«). Postoji samo želja za tajnom, u pustošnoj (ne-govorećoj) bez-tajanstvenosti gestikulacije umesto govora, koja poeziju pretvara u scenografiju lošeg, pozno-romantičarskog (i dučićevskog, pseudo-simbolističkog) pozorišta: »Uvijena maglom i u crnom plaštu, / moja duša luta kroz mračno prostranstvo: / kao grešnik kažnjen za oholost taštu / i ko osuđenik na večno izgnanstvo«,[23] kada se, kao u igranju na grobu svesti onoga: »Ja sam danas drugi« (i onoga, naravno: »Ja poznadoh glad i poznadoh čoveka«), objavljuje (u slavu radosti neznanja) tipično dučićevska mistifikacija o nerazlikovanju ljubavi od mržnje (nerazlikovanju koje je jemstvo tajne, ili »gospodstvenosti«, pseudo-simbolističke, koje bez tajne nema): »Zašto mi se plače večeras? Gluposti, / hteo bih da ti dam nekakvo ime, / da znam, sad kad mrzim sebe do tuposti, / otkud, udar noža, bol taj, i za čime? / . . . / Je li to ljubav ili mržnja? Je li / mrak to, ili zora srcu koje voli? / Spokojstvo i vero, gde ste se vi deli? / I zašto sve ćuti? I zašto sve boli?«.[24]

[21] *Tamnička pridika; Lov na senku.*
[22] *Arverova dragana; Lov na senku.*
[23] *Moja duša; Pesme.*
[24] *Zašto mi se plače večeras?; Lov na senku.*

Tu nema, međutim, »Od iluzija — ni za pet para«;[25] i tu se oglašava nezadrživo, u ovoj gestikulaciji po modelu dučićevske mistifikacije neznanja, i izgubljenoga spokojstva (i vere), ovo *»ni za pet para«*, kao neki *petoparac* koji nepodmitljiva svest o praznini ove gestikulacije ubacuje usred njenih mučno produženih reči i rečenica, da odjekne (taj petoparac) odjekom praznine sve te gestikulacije: to izgubljeno spokojstvo jeste izgubljeno spokojstvo u modelu, podražavanom godinama, i ta izgubljena vera, koja se kazuje kao vera u boga (u bića, u ljubav, u život), otkriva se, ponovo, kao izgubljena vera u moć ovoga modela, u mogućnost njegove dalje reprodukcije; kao u mogućnost *egzistencijalne* reprodukcije ove dučićevske »duše«. *»Ni za pet para«*, — to je anti-dučićevska reč iz anti-dučićevskog prostora u kome je nemoć »iluzije« ravna moći petoparca. Odakle ovih tako *realističkih* »pet para«, ako ne iz nemogućnosti daljeg »iluzionizma«, onoga po modelu od Vojislava Ilića preko Lukovića (»jesenskog«) do Dučića, ali i onoga koji uzalud će pokušati da, himnopojeći *Francuskoj*, himnopoji smislu »vihora smrti« prvog svetskog rata: »Ako priroda nije bez smisla, ni čovečanstva hod, / onda najveći vihor smrti neće ostati uzaludan«,[26] jer će, između dve reči tog himnopojanja (i dve reči o veri »starih dedova«, seljaka, koji su pregazili tron Habzburga, bezumlje Koburga i zločin »Kaina«),[27] da otkrije dijalog tih istih radnika-seljaka, čiji ukus je kao gorak ukus *petoparca deziluzioniranosti* pod jezikom:

I ti si ratnik? . . . . E, pa, zdravo, druže!
Što se ne kažeš! . . . I ja sam ti ratnik:
nevolja sestra, a glad stomak struže,
pa guram, zna se, kao lažan zlatnik.
. . .
Nek đavo nosi sve što je poneo:
žene i ruku, i drvenu nogu —
koju rat vidim da ti je doneo! —
Još možeš piti, e, pa, fala Bogu!

Pa deca, možda, gladna, traže hleba,
a ti tu sediš, ločeš sa mnom, stoko! . . .

[25] *Ukleti pesnik; Lov na senku.*
[26] *Francuskoj; Skromna žetva.*
[27] *Vera mojih dedova; Skromna žetva.*

Šta možeš! . . . Ustaj! Jaukni do neba!
Isprosi! Otmi! I iskopaj oko! . . .

Ali, ne, ne! . . . Šta ja . . . Sedi, sedi . . . Mani!
Pijan sam, vidiš! . . . Sve je to koješta . . .
Sirota deca . . . Jadni mališani . . .
I gde da nađu oca tako veśta!

(Njihov dijalog).[28] Tu nema »ni za pet para« Dučića (ili Lukovića, ili Rakića): »ni za pet para« gesta kojim se gađenje prema rečima preobražava u ljubav za pseudo-govor modela, ili kojim se deziluzioniranost subjekta petoparca pretvara u iluziju bogatstva »rasipanja« sopstvenog srca, a praznina doživljaja u mistifikaciju neznanja razlike između ljubavi i mržnje. To je znanje ove razlike, kao znanje ovoga anti-dučićevskog »ni za pet para«, provaljivanje toga »ni za pet para« u ovaj jezik. To je plač pijanog heroja sa drvenom nogom, plač koji od modela poezije vodi modelu fraze svakodnevnoga govora, u naglašenom htenju njene brutalnosti, kao one apsolutne deziluzioniranosti koja otkriva, svuda, umesto »pitanja takta« (kao središnjeg »pitanja« građanske kulture prve decenije, od Dučića do Bogdana Popovića), »pitanje lakta i pesnice«, odnosno, umesto iluzije anti-varvarske umetnosti, svemoć varvarske anti-umetnosti: »‚Život je — još! — pitanje takta', / i ‚umetnost koja varvarstvo će strti'? / Ili je — prostije — on pitanje lakta / i pesnice, možda čak i same smrti?«[29] To je pokušaj prepuštanja banalnoj frazi, kao samoj frazi ove »varvarske« anti-umetnosti, što počinje tamo gde nema »Od iluzija — ni za pet para«, ali u svesti za koju je umetnost bila (i ostala) »pitanje takta« (gestikulacije): to nije razočaranje u umetnost dučićevsko-bogdan-popovićevskog anti-varvarskog

[28] *Skromna žetva.* — Đuro Gavela uneo je ovu pesmu u *Antologiju srpskohrvatske posleratne lirike (Srpska književna zadruga, Savremenik,* kolo VII, knj. 1, Beograd, 1937). Marko Ristić naveo je i stihove iz pesme *Njihov dijalog* kao dokaz za neodrživost Gavelinog izbora: » . . . Ne treba zaboraviti da se g. Gavela, pri izboru pesama, rukovodio famoznim principom da pesma treba da bude ‚cela lepa', ‚uspela u svim svojim delovima i pojedinostima'. ‚Zato su morali izostati oni pesnici kod kojih se takvih pesama nije našlo . . .' I ne treba zaboraviti ni to, da u ovoj *Antologiji,* ‚po mišljenju njenog urednika, nema slabijih pesama od onih koje su ostale van *Antologije*'« (*Zbirka najlepših primeraka posleratne srpskohrvatske lirike, Naša stvarnost,* 1937, br. 7—8; v. *Književna politika,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952).

[29] *Glad; Lov na senku.*

»takta«, na putu ka istinskoj umetnosti istinskog čoveka: to je *ispad* u samome duhu umetnosti kao »takta«, *»netaktičnost«,* u onome smislu koji toj reči daje građanska svest (kao svest »takta«), i koju Živko Milićević *hoće,* u jarosnom očajanju, u nekoj vrsti htenja samoobračuna, ali što sve završava u protiv-poetskoj banalnosti ovog nemaštovitog ironisanja, u korišćenju tek nekoliko elemenata govorne fraze (»Pa«, »E, pa«, »Šta ja . . .«, »Mani!«), i tek nekoliko njenih oblika i izraza (»pa guram«, »i ja sam ti . . .«), uz težnju ka grubosti koja se iscrpljuje onim »stoko« i »ločeš«, i u želji za kidanjem rečenice (kao za prekidom *svakoga* govora) koje, međutim, ne znači i otkrivanje novoga njenog ritma. Tu nema psihologije tvoraštva nego psihologije kojoj »odgovara ona potreba za ironijom, ili bolje reći za ironiziranjem, koja se poneki put penje do prostoga podsmevanja. Ako su vrednosti i lepote nedokučive, treba ih sniziti u samome sebi, treba, tačnije rečeno, ironijom prema njima dati utehe samome sebi«; to je »potreba da se veliko umanji, a lepo poruži. (. . .) U tome stavu nema veličine. (. . .) On je u grču, u stegnutim pesnicama, u stisnutim zubima. On nije u krikovima, već je u vajkanjima i u škrgutima«.[30] To je zgađenost, ali koja se apsolutizuje, do ironisanja svakog napora, i to je pobuna protiv svega (protiv sveta, i protiv poezije), ali, ipak, u granicama staroga »takta«; *to je nemoć novoga govora, u novom ritmu, kao nemoć autentične pobune ili nemoć za poeziju:* sve sinkope, kojima se najavljuje, između dva talasa zgađenosti, prekid govora, pad u ćutanje, u ovoj izgubljenosti koja je i izgubljenost za jezik, podudaraju se, bez ostatka, sa cezurama »takta« standardnog jedanaesterca, tako da je prekid sa gestom tog »takta« prividan, i to upravo onako kako je prividan i prekid sa »iluzijama« ovoga heroja koga osluškuje Živko Milićević.[31]

[30] Milan V. Bogdanović, *Pesme Ž. Milićevića* (kritika zbirke *Lov na senku), Srpski književni glasnik,* 1930, XXIX, 8; v. u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi, I. Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1931. (Bogdanović ovde kaže i ovo: »Karakteristična je pojava kod g. Milićevića da on neprestano maltretira pesnika. On ga mrzi, prezire ga, ne veruje mu, potcenjuje ga. Podvlači mu nemoć da bude veliki. On u stvari samome sebi je ne oprašta«.) — Nešto kasnije, Milićević je uzvratio Bogdanoviću pamfletskom kritikom knjige *Stari i novi, Tu criticus eris; Politika,* 1931, br. 8155.

[31] To je *realizam kao deziluzionizam, ali u tipično malograđanskom smislu.* Realnost je realnost izgubljenih iluzija. U nju se ulazi snagom deziluzije, ali zbog toga je ona protivna, podjednako, i poletu mašte i dubljoj intelektualnoj aktivnosti. Ona je tamo gde je prosečnost, i zahteva u svemu prosek. To je

Ako je slobodan stih, kome se odupire volja ovoga »takta«, ipak u nekim trenucima nalazio Živka Milićevića, to su trenuci njegove najdublje, najbezizlaznije zgađenosti koja ga je gurala u mrak ćuteće, netvoračke mizantropije, kao u sklonište od svake moguće obmane i svakog mogućnog, budućeg, gađenja u deziluzioniranosti:

Biti sam. Biti sam. Bez žene. Bez prijatelja.
Bez pomoći, da je ne bi mogao prezreti,
Bez utehe, da se na nju ne bi zgadio.
Bez Boga, da bi se oslobodio poslednje obmane.
Prevaren. Proteran. Ostavljen. Usamljen

(Zalazak).[32] Strah od obmane (od gađenja) iskazaće se, neumitno, kao strah od tvoraštva, čak i kao sami strah od govora: u tom

prosečnost koja laska sebi samoj: u književnosti, to je »mala« proza o »malom« čoveku za »male« ljude. Živko Milićević, koji je, zamajcem deziluzije, kao u stihovima *Njihov dijalog* ili *Tamnička pridika*, naslutio ovaj realizam, nije se ni šire ni intenzivnije u njemu sâm tražio. Ali je, kao urednik priče *Politike* i *Naše knjige* Gece Kona, podržavao i, svakako, usmeravao taj realizam. On je omogućavao afirmaciju (posebno u *Politici*) i mladih pisaca revolucionarnog (komunističkog) opredeljenja, ali je osnovno *književno* njegovo merilo bilo »merilo jednoga mentaliteta« koji je Marko Ristić, još 1935, identifikovao kao malograđanski mentalitet. (»... Jer ne radi se o feljtonima, ni o Vlasti Petkoviću, ni o Žiki Milićeviću. Radi se o čitavom jednom malograđanskom mentalitetu«, — *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora (1935)*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1953, str. 102.) Osnovna pretpostavka i odrednica ovog realizma jeste deziluzioniranost, koja uvodi u stvarnost istovremeno izvodeći iz mašte i intelektualnosti, ali i iz istinitijeg tvoraštva, uvek u slavu prosečnosti: u znaku mitologije »malog« čoveka, ali ne manje i znaku zamene autentičnog tvoraštva diletantizmom, na nivou feljtona. (Takva je, najčešće, i propaganda ove literature: *Tri kilometra na sat* Dušana Radića, to su »male priče o malim ljudima«, *Heroj u papučama* Zvonimira Šubića je »roman o malom činovniku iz unutrašnjosti koji jedini put u životu susreće veliku ljubav i nema hrabrosti da pođe za njom«, *Vera Novakova* Marice Vujković je proza o »sudbini devojaka kojima nije dato da se udaju, da ostvare sreću u braku i porodici. Delo zanimljivo za svaku devojku i svaku ženu«, *Beogradske priče* Nadežde Tutunović je »prvo delo koje je u potpunosti uspelo da dade sliku naše prestonice, njenih ulica, ljudi i domova, a naročito sitnog sveta sa periferije«, — v. *Opšti katalog knjiga Gece Kona*, Beograd, 1938.)

[32] *Lov na senku.* — V. pesmu *Je li to život?* (u istoj zbirci: »Je li to život, taj lov na senku: / ljubav koja nam opije srce, / s uživanjem ga vuče po blatu / i baci psima?«), i pesmu *Između neba i zemlje (Skromna žetva):* »Da se otrgnem od tebe hteo sam, / zemljo prokleta, da podignem glavu / blatom zasutu, da pođem smeo sam / iz tvoga praha ka azuru plavu. / — / Ali na svaki polet moj svom snagom / ti spusti vihor koji kida krila / ... / Svaki moj korak ka radosti dela / susrete

strahu prestaće stihovanje Živka Milićevića. Uzalud je Živko Milićević pokušavao tim slobodnim stihom, koji je našao u realnosti kao anti-iluziji, da se vrati svojim »iluzijama«: slobodan stih, kojim je hteo da piše *Srpsku legendu*, o negdašnjem veselom odlasku poslednjih regruta u smrt (sa šajkačama okićenim ružama, i nakrivljenim na desno oko), svakako je delo njegovoga nemirenja sa deziluzionističkom stvarnošću, pokušaj da se izmiri »iluzija« sa deziluzionizmom u kome je Milićević taj stih našao, ali to je pokušaj jalov, bez značaja.[33] Postoji u Milićeviću, posle knjige *Pesme*, nemirenje koje okreće stvarnosti; ali postoji u njemu i nagon da se spasu »iluzije«. To su

dreku tvojih sitnih hulja / ... / I kad okružih izgnaničkim krugom teške samoće sebe i sve dane, / ... / ni tad ne zasta hajka svih izroda / ... / Još sam ja meta tvoje gnusne zlobe, / još smelo lupež tvoj na mene srlja / ... / Ali, ja živim! Hej, uprkos tebi! / Još dišem! Još se mičem, zemljo srama!«

[33] Ovaj stih je, takođe, i izraz njegovoga *naknadnog*, anti-bojićevskog, nastojanja: izraz želje da se nađe veličina u onome što je na prvi pogled neznatno, i »prosto«, da se heroj-seljak oslobodi od bojićevske patetične monumentalnosti, koja je duboko potisnula retke pokušaje depatetizacije stvarne njegove veličine (od Jelene Dimitrijević, koja je još 1913. pisala: »Sa te je prostote silna naša tuga, / u toj je prostoti naša veličina«, do izvesnih akcenata Disa, Vinavera, Miloša Đorića, pa i Brane Cvetkovića i S. Milenovića). Slobodan stih ovde bi imao da bude sredstvo te depatetizacije ili vraćanja heroja stvarnosti: »S pesmom su ulazili u varoš, / kicoši, s šajkačom spuštenom na desno oko« *(Oni su pevali...; Skromna žetva)*, i neka vrsta najave Vinaverove knjige *Ratni drugovi* (1940). U osnovi ovog slobodnog stiha, koji približava prozi svakodnevice, svakako je ono što je Milićevića ushitilo u *Devet sto četrnaestoj* Stevana Jakovljevića (pisca koga je on štampao u *Našoj knjizi):* onaj pešak koji je, u jurišu, »u desnoj ruci držao pušku, a u levoj pun bakrač vrućeg kupusa, koji se još pušio. (...) I ode tako sa kupusom« (a što je Milićević komentarisao ovako: »On, znači, misli: ako pogine, za kupus mu je sasvim svejedno, neka s njim bude kako bude; ali, ako ostane živ, šta će mu život kad je gladan: kupus je, dakle, za njega u tome trenutku toliko isto koliko i život neophodan. I, samim tim, nama odmah postaje jasno i koliko je on gladan, i koliko on, u stvari, možda više strahuje od života no od smrti«, — *Stevan Jakovljević i njegova Srpska trilogija; Književne hronike, II).* Ali taj ne-bojićevski heroj, s puškom i sa bakračem kupusa, nije našao u Milićeviću svog pesnika: ako ga nije video samo kako veselo ide u smrt, Milićević je opisivao njegovu sahranu, u stihovanoj prozi, bez trunke poezije (»Na sve strane razbacane puške, torbe, zrna, kape, / granatama isečena stabla kao kosom trava; / otvorena strašna groblja, grobovi u smrti zjape; / pomešane uniforme boje zemlje, neba plava ... / Pljusak krvi i čelika sudbinskoga okeana / prošao je, ostavivši zori novih teških dana / užas mraka od leševa i jad posle uragana«, — *Sahrana izginulih; Skromna žetva),* ili je, takođe bezuspešno, pokušavao da se nađe u ritmu tužbalice *(Plač majke Dragomirove,* takođe u knjizi *Skromna žetva).* On nema ni smisla ni snage za spoj legende i anti-legende: od realnosti, u njegovim »legendama«, ostala je samo šajkača ukrašena ružama.

bezizgledne kontradikcije »takta« i »lakta«; ne samo što će Milićević, posle svog očajničkog htenja bezizlaza kao jedino mogućeg izlaza (»Prevaren. Proteran. Ostavljen. Usamljen«), da govori o »osećanju sebe kao države, i države kao sebe«,[34] nego će, »bez Boga« (tog apsolutnog »takta« kojim bi imala da govori apsolutna smislenost?), *u isto doba* da pita boga nije li samo »bauk« i gde su sva njegova čuda,[35] i da se ushićava »mirom duše« koji se postiže »nepokolebljivom i svetlom verom u život i u Boga«.[36] Ako se njime produžavalo duševno i moralno protivurečje poznog srpskog romantičara kada je pokušavao da stihuje misao o neizlečivom, apsolutnom, zlu čoveka: »Bili su, biće, ljudi zli«,[37] i da, istovremeno, u religijskom samopotiranju pred Šumadijom, oglašava nju za pravolju svake svoje volje i pramisao svake svoje misli (pa i ove misli o apsolutnome zlu ljudi?): » . . . sve što mišljah da sam ja sâm hteo, / sada vidim, beše samo tvoja volja / . . . / sve reči glas su tvoga polja«,[38] to

[34] *Pred likom Svetog Save u Mileševi; Zapisi o srpskoj zemlji,* izd. *Državna štamparija,* Beograd, 1940. [». . . Pokatkad smo te mogli slediti jedva donekle, a uvek nam je bilo teško da ti se približimo, preteško da te dostignemo u onom beskrajno snažnom, u onom neuporedivom po lepoti i jačini, osećanju sebe kao države i države kao sebe. (. . .) Avaj, ogrezlom u slavi i moći nauke, zasad najbolje učiteljice kolektivnih ubistava, sirotom smrtniku i danas je najteže uzdati se da Hristos, kad god se sahrani, uvek vaskrsava. (. . .) Okrepi nas, ako smo klonuli. Prosvetli naše duhove, ako su zalutali u ljutoj i opakoj magli novih dana. Uputi nas, ako smo se izgubili i udaljili od pravog i velikog narodnog smera.«]

[35] »Moj Bože, zar si ti samo bauk? / gde su ta čuda s visa i dola, / gde je kraj noći, i našto dan?« *(Putnici; Lov na senku).*

[36] *Poslednji galičanski zograf;* u knjizi *U postojbini naših kopaničara i zografa,* Beograd, 1927. — Milićević beleži reči zografa Danila: » . . . Kad mi je otac bio na samrti, a on je odredio bio sebi godinu i dan i sat kad će umreti, i umro je tačno te godine i toga dana i toga sata, — kad je došao taj njegov dan, i kad sam video da će odista umreti, upitao sam ga: ‚Tatko, molim ti se, da mi kažeš šta treba da uradim pa da umrem tako lako kao ti što umireš?' On me je samo pogledao, pružio mi svoj Psaltir koji je dotle svakoga dana čitao, i rekao: ‚Pročitaj ga sto puta pre no što umreš'. — I ja sam od tada počeo da čitam Psaltir, polako, pažljivo, ne hitajući . . .« Milićević zaključuje: »Meni je sad bilo jasno zašto je Danilo najbogatiji. Odista, od toga mira duše, od te nepokolebljive i svetle vere u život i u Boga, od te svesti o ispunjenoj dužnosti na zemlji, nema većeg bogatstva na svetu. / I kad sam se oprostio sa njim, meni se činilo da ga vidim, kao kakvog starozavetnog patrijarha, okruženog sinovima i unucima, sa očevim psaltirom u ruci, vedrog i tihog, ozarenog rečima Molitve kao oreolom koji je on pravio oko glave svetaca, i pomišljao sam da od toga ne samo da nema većeg bogatstva, nego možda ni veće sreće«.

[37] *Spi, srce, spi . . . ; Pesme.*

[38] *Šumadiji; Skromna žetva.*

protivurečje omogućavala je produžena moć »iluzije« nad njime ili njegova nemoć za stvarnu pobunu, nemoć koja ga je upućivala neprestano na uzmicanje pred nalozima sveta i sopstvene svesti, svuda: i u govoru i u egzistenciji, putem ne-govora u govoru i ne-sveta u svetu. *Zavičaj,* kome je on pokušavao da se vrati,[39] jeste ne-svet u svetu, utočište za poražene: »Vraćam se, jer u svetu pobede nema«.[40] Zavičaj je prošlost u sadašnjosti, *selo* u koje bi Živko Milićević da se vrati iz grada: grad je »ogroman polip života«, on »prlja dimom fabrika svog neba svodove«; ali on je i *obećanje budućnosti — obećanje revolucije:* »u centru, blažen, Mir sa Srećom igra, / Revolucija predgrađem lepršа«.[41] U gradu »umire čovek, jer živi mašina«;[42] Živko Milićević verovao je da, uprkos svemu, u selu još živi čovek jer nema mašine: da se još ne živi po njenom taktu nego po taktu pradrevnoga rada koji dozvoljava i takt govora stare »iluzije«: umesto revolucije, koja »lepršа« (!) po gradskim predgrađima, on je u selu slušao kako »žagore vrapci«,[43] ili gledao kako »zapad krvav bleska«,[44] ubeđen da *samo treba naći neku staru lipu da bi pod njom moglo na stari način da se govori:* »Rojevi pčela na nju sleću, / veseli, šumni kao mladost, / nemirni, zuje tu, po cveću, / sišući život, med i radost«.[45] U tom ubeđenju prestao je da piše stihove: od svega, pa i od ove radosti, ostala su samo »usta puna gorčine«: »Ah, ta padanja putem, aveti blata, pličine! . . . / Od svega — danas ja imam usta puna gorčine«.[46]

[39] Zajedno sa brojnim drugim pesnicima građanske inspiracije ovoga doba, između ostalog i sa »grešnim dijakom Božidarom« Kovačevićem (o čijim pesmama »povratka rodu« pisao je, međutim, krajnje ironično, — v. u knjizi *Književne hronike, II).*

[40] *Povratak zemlji; Lov na senku,* uvodna pesma ciklusa *U zavičaju.*

[41] *Grad budućnosti; Skromna žetva.*

[42] U istoj pesmi.

[43] »U rascvetaloj lipi pčela zuji. / Žagore vrapci . . . Sad, kukurek petla! . . . / Života more komeša se, struji. / Zapljusnu talas toga mora svetla / — / sva sela, polja i gorske vrhunce« *(Jutro; Lov na senku,* ciklus *U zavičaju).*

[44] »Zašlo je sunce. Zapad krvav bleska. / Poslednja svetlost rekom odsijava. / Donosi vetar miris zrelih trava. / San kao senka s gora se prikrada. / — / Zazvoni zvono. Pa se pesma čuje: / umorna čeljad vraća se sa rada. / Drveta neku tamnu pesmu huje. / Ali se smiri sve kad noć zavlada: / — / polja i gore, širina nebeska« *(Veče; Lov na senku,* ciklus *U zavičaju).*

[45] *Lipa; Lov na senku, U zavičaju.*

[46] *Povratak u zavičaj*

Čedomir Minderović

Čedomir Minderović prešao je put od pesnika socijalne literature i mobilizatorske patetike antifašističkog borca do poezije gubljenja u ništavilu: put od reči prozirne jasnoće do reči koja kao da se otvara vanjezičkoj praznini.

U epohi u kojoj je pokušavao da se ostvari kao pesnik pokreta socijalne literature, Minderović je pisao jezikom čija reč je jednoslojno-deklarativna, lišena svake složenosti: iskustvo njeno je izvanredno skučeno, površinski jednoslojno. Minderović je, očigledno, težio za neposrednim izrazom kao za samom čovečnošću: kao da je svaka složenost govora stvar neke nedovoljne moralnosti, a ne neke više nužnosti, kao da čovek može da dođe neposredno do svoje čovečnosti, da suštastveni svoj humanizam dosegne velikim, i krajnje jednostavnim, pokretom, odbijajući svako usložavanje izraza. Pesnički govor je čovečanski govor u tome smislu što je govor oslobođenja od svih mogućih usložavajućih, transmisionih, mehanizama. Govoriti jednostavno, na ravni na kojoj između reči i stvari nema nikakvog nesporazuma, nego reč sa stvarju neposredno komunicira, to znači za Minderovića, u doba njegove socijalne literature, govoriti čovečanski. Laž je tamo gde su mistifikacije što vrebaju u svakom naporu transformacije neposredno-datih činjenica sveta i čoveka. Govor pesnika u službi revolucije ne može da bude ništa drugo nego izrazito anti-metaforički govor, govor koji se zasniva na poverenju u reč svakodnevnog opštenja, u rutinsku reč, pa čak i u ubeđenju, koje nedvosmisleno zrači iz Minderovi-

ćeve poezije, da je najviša čovečnost jedino mogućna u reči iz neposredno-egzistencijalne sfere. *Ideja o sukobu čoveka sa svetom ne prerasta u ideju o sukobu jezika i sveta.* Ako su postojeće forme jezika prihvatljive, bez pobune kojom bi tuđost čoveka i sveta prerasla u osećanje tuđosti između čoveka i tih formi (kojima se reprodukuje taj svet), i, kroz njega, u zahtev za još nepostojećim formama izraza i jezika, to je zato što su zadaci koji se ovde postavljaju jeziku izvanredno skromni: postojeći jezik je dovoljan jer se od njega ne traži otkrovenje bitnog, a uskraćenog, nepostojećeg, nego samo služba *dokumentarnom;* literatura, a sa njom i poezija, treba da bude *dokument* o postojećem svetu, o njegovoj istini. Ona se nalazi »u tihoj likvidaciji«, ali ne samo kao »udžbenički« pojam, nego i kao delo zahteva za skrivenom bitnošću .[1] »Tiha likvidacija« književnosti jeste, u stvari, »tiha likvidacija« imperativa otkrovenja bića: poezija ne treba, u protivurečju sa postojećom istinom sveta, da traži još nenađeno (uskraćeno) biće, nego treba da »snimi« istinu sveta. Postojeći jezik je za takve snimke postojećeg sveta savršeno dovoljan: dokumentarizam (u onome smislu u kome su ga razvijali *Nolit* i *Stožer* u ovo isto doba i kakvom je pokušavao da se posveti Jovan Popović) isključuje problem jezika.

Taj problem za Minderovića ne postoji. Otuda je i posvećivanje idejama socijalne literature i u iskustvu ovoga pesnika u znaku nužne anti-metaforičnosti.[2] Ali otuda je i poezija tu

[1] U pogovoru, — u stvari kratkoj belešci, — knjizi *Dokumenti* (Skoplje, 1932) u kojoj je Minderović štampao pesme zajedno sa Cekom Stefanovićem, Stevan D. Trifunac je pisao mladalački oduševljeno i kategorički: »Danas je književnost, shvaćena udžbenički, u stanju tihe likvidacije. To je fakt van diskusije. Život čini svoje, progres tako isto, i književnost sve više dobija svoj čisto socijalan značaj, svoju socijalnu ulogu. Književnost je sve više istina o životu, istina o kolektivu i za kolektiv. Dokumenta o stvarnosti sagledana u preseku poštene i gole istine i predata Čovečanstvu adekvatnom rečju. (. . .) Da li su ova svedočanstva i u skladu sa nekom teorijom književnosti ili tome sličnim mene se, bar, savršeno ništa ne tiče«.

[2] U početcima svojim, u zbirkama *Cveće gladi* (Beograd, 1931) i pesmama iz knjige *Dokumenti,* on će *povremeno,* i očigledno se povodeći za M. Nastasijevićem (u izvesnim trenucima, i manje upadljivo, i za izvesnim pesnicima nadrealizma, u prvom redu za Matićem i Vučom iz *Zarnog vlača),* da se nađe tamo gde pesma otkriva problem jezika istovremeno sa problemom postojanja, i nerazdvojno od tog problema. Socijalni motiv, a sa njime i socijalna tendencija, tu su nesumnjivo prisutni, ali ekspresija njihova ponekada kao da traži sebe u prostorima poezije neprozirnoga govora neprozirnog postojanja. Minderović kao da je pokušao, pesmom *Cveće na pragu* (u prvoj zbirci), da izmiri motive socijalne poezije i tamni govor M. Nastasijevića:

neumitno upućena na prozu (i to u stilu reportaže) ili stihovane priče: odsustvo metaforičkog napora i u Minderovićevoj poeziji jeste izraz odsustva imperativa sinteze. Odbijanje metafore i stvarne simboličke igre izraz je želje za neposrednošću, ali je u stvarnosti (i upravo u ovoj želji za što većom neposrednošću, za rečju bez prenosa) odbijanje svakog protivurečja: vera u nju jeste, i ovde (u Minderovićevom slučaju), izraz zahteva za neprotivurečnošću. Istina do koje stiže Minderović posvećujući se reči svakodnevno-rutinskog jezika jeste dokumentaristička istina činjenica, ali upravo zato istina zadržana u prvom sloju

Okotile nas gladne
Pa glad nam melanholično tkala
Pa zli nam gnojavo pleli
Zle mreže.

Okotile nas slepo
Kao zla tla.
Pa mržnja nas u korenu takla.

Isti pokušaj očigledan je i u pesmi *Zov:*

Krv nam ispio pauk gladi
Gnojno nam srce žuti vosak
Pa plač. Pa san. Pa plač.

Klekni, rasplamti božur!

. . . Goč grmi, grmi iz daljine
Goč krepki krha plač ponorni
Reč gori, gori krv.

Klekni, rasplamti božur!

Veza »Pa«, koja eliminiše čitave slojeve sintakse, vodeći zatamnjenoj kondenzaciji izraza, u tipično Nastasijevićevom maniru, omogućava ovde *govor s prenosom:* ono »Klekni, rasplamti božur!«, koje kao da nosi u sebi obećanje neke tamne dramatičnosti čiji smisao nije dokraja uskraćen ali se, ipak, ne dâ redukovati neposredno, i u potpunosti, izraz je pristajanja Minderovićevog, u ovakvim trenucima, na posrednost govora (sve do one iz stiha: »Goč krepki krha plač ponorni«). Odsev tog posrednog govora može da se nađe čak i u prozi *Uska ulica* (objavljenoj u Zagrebu, 1941, pod pseudonimom *I. Katić; v.* drugo izdanje *Kultura,* Beograd, 1945); u uvodnoj priči *Seobe,* usred sećanja na seobe beogradske sirotinje (s Terazija na Prokop i u Pištolj-malu), javiće se »stihovi iz bliskog dečaštva«: »Dokle će, majko, klečati / Slomljeni čulni pečati!« Slično će se desiti, u dva-tri maha, i u pesmama u knjizi *Dokumenti:* »I zalud dragati krin na groze dnu!« (u pesmi *Vizija),* ili: »Osvit i omrak u dahu / U dahu cerek i lelek / Pa dišem, još jednako dišem« *(Lobanjom o kamen,* 6).

stvarnosti: »neposredna« (nemetaforička, nesimbolička) reč lišena je stvarnosti onoliko koliko je lišena protivurečnosti.[3] Ona je reč što ostaje »spolja« izvan jezgra stvarnosti, reč *opisnog* jezika, ili reč tematske poezije čiji suštinski govor jeste *prozni* govor: reč ovoga govora zadržava izvan stvari, ona je reč koja

Međutim, takvi trenuci ranog Minderovića ne samo što su delo oponašanja (mladalački nespretnog i, povremeno, mladalački usplahireno-grozničavog) tuđe poezije, nego su i veoma retki: socijalni imperativ iskazuje se, i kroz njega kao i kroz druge pesnike pokreta socijalne poezije ovoga vremena, kao imperativ oslobođenja od ovakvog, tamno-prenosnog, metaforičko-simboličkog jezika, koji nalazi teškoću u samoj teškoći postojanja: *u skrivenosti bića*. Oslobođenje od ovakvog jezika, kakvo se uveliko ostvaruje već u knjizi *Dokumenti* (u kojoj je i pesma *Veresija*, jedna od Minderovićevih najpoznatijih socijalnih pesama), pretpostavlja oslobođenje od opsesivnog motiva skrivenosti bića, *kao da je otkrivanje socijalnog skrivanje ove skrivenosti bića* (a ne, sasvim suprotno, još dublje posvećivanje u nju). Ovaj svet jeste svet nasilja zato što je svet egzistencije bez esencije, kao svet stvari bez bića, i protiv bića, svet otuđenja (svet po-stvarenja bića), ali govor u tome svetu, i o njemu, ne samo što ne zna za teškoće u koje posvećuje ta otkrivena skrivenost, nego, paradoksalno, kao da upravo oslobađa od tih teškoća. Ideološki okrenut protiv ovoga sveta stvari bez bića, on taj svet produžava osnovnim načelima, i praksom, svoje retorike i poetike, koje su upravo retorika i poetika »dokumentarnosti« kao stvari bez bića: retorika i poetika neposredno-egzistencijalnog bez esencijalnog, i zato bez teškoće govora: to je socijalni nekonformizam koji, paradoksalno, pokušava da se ostvari govornim konformizmom; ali, to je (još paradoksalnije: još tragičnije) socijalni nekonformizam koji se pretvara u funkciju ovoga, govornog, konformizma.

[3] Ona je nesposobna za protivurečje i zato je nesposobna za stvarnost. Očito impresioniran *Srbijom* Oskara Daviča, objavljenom prvi put u *Našoj stvarnosti*, 1939, br. 17—18, Minderović je napisao pesmu *Grbija:* ». . . Preko njiva i preko utrina / Preko drvenih mostova / S dukatima / S ugašenim ugljevljem / Sa sedamdesetsedam postova / Grbija s pticom / Grbija s štakom / Grbija s šljivovicom«. Đorđe Jovanović, prikazujući njegovu zbirku *Iznad ponora*, iz 1939 *(Između simbolizma i »socijalne« sheme, Pregled*, 1940, god. 14, knj. XVI, br. 194; v. u knjizi *Studije i kritike*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1949), video je u Minderovićevoj Grbiji »skepticizam« (»jer je to zaista najblaža reč za Minderovićevo pevanje o zemlji svoga naroda«) ili nekakvu »nemoćnu melanholiju« koja Minderoviću onemogućava ». . . da iza onoga što je zaista Grbija otkrije pravu, neugasivu Srbiju«. Međutim, to nije bio ni skepticizam ni »nemoćna melanholija« nego ova *nesposobnost za stvarnost kao nesposobnost za protivurečnost*. Pokušavajući da oponaša Daviča, on Davičovu *Srbiju* svodi na *Grbiju* (ne vidi Srbiju »iza« Grbije: ne vidi biće »iza« stvari-činjenica), upravo u svojoj nesposobnosti za protivurečnost: *Srbija, »dokumentaristički« zadržana na nivou činjenica, ne može da bude ništa drugo nego Grbija*. [Inače, ovome njegovom »dokumentarističko«-simplicističkom svođenju Davičove Srbije na Grbiju prethodi njegova oštra kritika Davičove knjige *Pesme*, u izdanju *Naše stvarnosti* (Beograd, 1938), koja će da se iskaže i kao kritika *Naše stvarnosti:* Davičo »svoj poetski izraz nije *prečistio* u onom smislu, kako to treba da učini avangardna

opisuje. Pesma je ritmovana (i, najčešće, rimovana) proza koja, ostvarujući se kruženjem oko stvari, u najboljem slučaju doseže *poetičnost atmosfere:* poezija, koja se tu ostvaruje, nalazeći koncentraciju u datome *motivu* (tu gde nema koncentracije u jeziku, jer nema sukoba između reči i stvari bez kojeg je ta koncentracija, metaforička i simbolička, nemogućna), osuđena je *na posrednost*. To je *poezija posrednog zračenja neposrednog (neprotivurečnog) govora*, i utoliko poezija koja je usmerena na blago ritmovanje, jezikom bez koncentracije, motiva određene situacije ili atmosfere: poetičnost njena jeste poetičnost govora svakodnevnog opštenja kome je uskraćena bitnost i koja je, upravo zato, poetičnost situacije i atmosfere. U nekim trenucima, Minderović je dosezao unutrašnju, duboko prigušenu, patetiku posredne poezije rutinskoga govornog jezika; to su, po pravilu, trenuci poezije posrednog zračenja jednoslojno-»neposredne« govorne reči.[4] Ponekad tu dolazi do magije (nevelike, ali

književnost naše današnjice«, pa zato on ostaje »u hermetički zatvorenom krugu nerazumljivih konstruiranih stihova«, a *Naša stvarnost* je pogrešila što je izdala Davičovu knjigu, kao što je pre toga pogrešila što je štampala poemu Milana Dedinca *Jedan čovek na prozoru:* ». . . Zašto je *Naša stvarnost* izdala takvu zbirku, kada inače po svim drugim društvenim i kulturnim pitanjima ima u našim prilikama najbolji mogući stav i ne odstupa od jedinog ispravnog mjerila u svojim težnjama za demokratizacijom društva i kulture? Ta pogreška u pitanju (!) poezije, kao i ranije pogreške iz iste oblasti (poema M. Dedinca *Čovek na prozoru)*, može da bude vrlo značajna i toga moramo biti svijesni« *(Radnik*, Zagreb, 1938, III, 93).]

[4] To su, možda, u prvom redu njegove pesme *Veresija (Mladost bez sunca*, Beograd, 1934) i, naročito, pesma *Moj brat čeka Barbisa (Koraci lutnje*, Beograd—Zagreb, 1936): socijalna potisnutost sveta koji tu opisuje Minderović, dolazi do usklađenja sa potisnutošću kojom zrači jezik svakodnevnoga rutinskog govora; poezija, koja se tu naslućuje, jeste posredna (duboko potisnuta) poezija ove »neposredne« reči: »Idi! — majka me moli, / Idi! — majka mi viče. / Idi! — majka mi plače. / Idi! — majka me tuče. /. . ./ Od bakala do pekara, / Od pekara do bakala, / od trbuha do trbuha, / — Odvratno, tužno dete« *(Veresija)*. U pesmi *Moj brat čeka Barbisa* dolazi to možda do najvišeg izraza u završnoj strofi, kojom progovara brat koji je bio na beogradskoj železničkoj stanici, na dočeku francuskog pisca, komunista Anrija Barbisa: »Pred nama je Veliki dan! / — / . . . I rukovao sam se s Barbisom / Dočekao ga je ceo Beograd! / Sve sam ga razumeo. Govorio je stalno / — Kamarad, kamarad!« Čitav jedan svet i čitava jedna epoha kao da su blesnuli, *suzom nade*, u ovim stihovima krajnje bezazlenosti, tako skučenog, čak i mucavog izraza, — koji ponavlja mucanje nade, uzbuđeno prošaptanog oduševljenja, — ali kroz koje *posredno* zrači poezija standardno-govorne reči. Ovaj Minderovićev brat, taj *celi Beograd* koji je razumeo Barbisovo *Camarades, Camarades*, — jer šta će tu druge reči? šta će jezik uopšte? nije li u toj reči nad rečima jedino što treba razumeti? — ostaće nezaboravljen.

nesumnjive) nečega usplahireno-zagrcnutog, kao govora kojim biće ne stiže do dubljega svog izraza niti do više objektivacije u poeziju (tu je uvek isto kolebanje između autobiografskog i poezije, između »privatnog« i literature), ali koji govor je, upravo zato, prožet nekom ustreptalošću duha zadržanog na granici dubljeg izražaja, na prvoj liniji svakodnevne stvarnosti, u autentičnosti koja je *više autentičnost događaja nego poetska autentičnost,* ali koja zrači poetičnošću, pa i poetičnošću izvesne bezazlenosti (one koja, uostalom, jedino i veruje u moć »proste« reči svakodnevice).[5] Međutim, ovakvi trenuci su retki: ideal neposredne lirike koja bi se ostvarila govorom bez unutrašnje protivurečnosti, rečju rutinsko-svakodnevnog opštenja (ovom rečju zagrcnuto-prošaptanom), u Minderovićevoj poeziji tek je ponegde naslućen. Ovome je svakako razlog u tome što je Minderović, težeći što neposrednijem izrazu osnovne svoje ideje i stava, pretpostavljao ovoj poeziji, u epohi sve agresivnijeg fašizma, poeziju mobilizatorske patetike, nastojeći da se ostvari kao tipično *estradni* pesnik. Ali, kao da je ovo udaljavanje od poezije posrednog zračenja »neposredne« govorne reči bilo u dobroj meri zajemčeno i *samom prirodom* te reči koja utoliko

[5] To je došlo do posebnog izraza u Minderovićevoj zbirci pripovedaka *Uska ulica.* Ove pripovetke, napisane između 1934. i 1940, i štampane najpre u časopisu *Danas, Godišnjaku Matice srpske, Našoj stvarnosti, Umetnosti i kritici, Životu i radu,* pisane su pod jakim uticajem nemačke pozno-ekspresionističke, ideološki levo orijentisane literature koju je štampao *Nolit* Pavla Bihaljija i čiji uticaj je mogao na Minderovića da prenese Jovan Popović, knjigom pripovedaka *Reda mora da bude* (izd. *Nolit,* Beograd, 1932). Ipak, kroz crno-belu tehniku »jakih kontrasta« ove pozno-ekspresionističke literature, korišćenu u želji da se izazove *saučešće* čitaoca za svet proleterski obespravljenog čovečanstva, i kroz *sentimentalizam* predumišljajno negovan ovom tehnikom *sociologističkog* pojednostavljivanja psihologije i stvarnosti sveta, provejava izvesna *egzistencijalna* autentičnost koja ne uspeva da se uzdigne do stvarnijeg tvoraštva, ali u čijoj »sirovosti«, netransformisanoj u literaturu, sačuvana je izvesna, sasvim osrednja, ali ipak nesumnjiva, autentičnost doživljaja.

Neke motive *Uske ulice* Minderović je pokušao da transponuje i u pesmu: to su pesme *Veresija, Detalj iz našeg dvorišta, Poljanče, Balada o jednoj Singer mašini, Pismo u decembru* (v. u izboru njegove poezije *Pesme,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1947). Međutim, u ovim pesmama (a posebno u pesmi *Povratak pesnika u ulicu koje nema,* — v. u istoimenoj Minderovićevoj plaketi, izd. *Nakladni zavod Hrvatske,* Zagreb, 1949) nema egzistencijalne autentičnosti u onoj meri u kojoj je ima u prozi *Uska ulica:* kao da je *zakon stiha* (i to rimovanog) predstavljao za Minderovića nesavladljivu prepreku da dođe do one spontanosti izraza do koje je, uprkos shematizmu crno-bele tehnike i uprkos sentimentalizmu, ipak povremeno dolazio u prozi *Uska ulica.*

više okreće eksteriorizaciji ukoliko je manje reč bitnosti (ili bitna reč). Potiskivanje bića u svakodnevnom opštenju iskazuje se ovde tendencijom njegove otuđujuće eksteriorizacije rečju tog opštenja (kao rutinskom rečju ili rečju »opštih mesta«).

U osnovi Minderovićeve poezije jeste nezadrživa sila eksteriorizacije. Ona se manifestuje na svim planovima: *sentimentalizam,* koji je veoma prisutan u Minderovićevoj poeziji socijalne tematike, jeste eksteriorizovana osećajnost, *poetizacija* — eksteriorizovana poezija, a *tendencija,* koja govori jezikom političke parole, eksteriorizovana ideologija. Ta sila eksteriorizacije, stalnog »pospoljašnjenja« u svemu, ravna je nemoći konkretno-egzistencijalnog i konkretno-poetskog. Osnovni pesnički problem Minderovićev (do poslednjeg njegovog stiha) bio je i ostao *problem poetski konkretnog kao esencijalnog,* i to, izgleda, zbog toga što je problem egzistencijalno-konkretnog, koji izmiče apstrahujućoj reči rutinske pseudo-adekvacije reč — stvar, bio i ostao problem koji on nije uspevao da savlada, i to utoliko očiglednije ukoliko je, ovim apstraktnim jezikom »opštih mesta«, težio da ostvari poeziju egzistencijalne istine sveta kao istine »opštih mesta«, neprestanim nastojanjem da dođe do »opšteg« tipa ili do modela klase, ali gubeći pri tome egzistencijalno-konkretno. Ako je on pseudo-erotskoj (pseudo-»sublimnoj«) poeziji *laži* malograđanskog »intimizma« (kao laži Ja bez stvarnosti) pokušavao da suprotstavi stvarnost u kojoj se ta poezija piše, kao stvarnost u kojoj je *služavka Marija Šefer*[6] unapred žrtvovana istoj klasi koja stihuje i rimuje tu laž, i od ličnosti svedena na samo jedan »slučaj« svoje klase, — *na model* služavke, — u njegovoj viziji Marija Šefer takođe je lišena svake konkretne egzistencije. Minderovićev portret Marije Šefer je apstraktan; za njega je Marija Šefer *apsolutna žrtva,* i u tom smislu ne postoji kao konkretna ličnost: *ona je žrtva jer je samo jedan tip,* još jedna manifestacija svoje klase, još jedno likovanje klasnog sveta u kome je čovek otuđen od sebe time što je »uopšten« u klasu, u model; ali, ovo *Znanje* o Mariji Šefer kao modelu klase Minderović pokušava da učini poetskim prihvatanjem jezika na nivou egzistencije Marije Šefer kao na nivou banalnosti života-ne-života (otuđenog života koji je banalan jer je sveden na model). To znanje da Marija Šefer nije Marija Šefer nego model, Ć. Minderović pokušava da kaže modelima

[6] U pesmi *Prolecna reportaža; Koraci tutnje.* (Prvi put: *Brazda,* 1935, I, 1.)

pseudo-jezika pseudo-života Marije Šefer: egzistencijalna redukcija Marije Šefer na model produžava se i u Minderovićevoj pesmi, i to redukcijom bogatstva simboličkih i, uopšte, izražajnih mogućnosti pravcem ka siromaštvu simbola i ka frazi otuđene (i otuđujuće) banalnosti kojom likuje i produžava se nasilje nad Marijom Šefer:

Služavka Marija Šefer otrovala se zbog ljubavi. Ona je volela život
Volela je svoje male dojke. Požutelu sliku majke. Čudni Veliki kalendar.
Bilo je tako lepo, tako slatko-bolno kad se s otrcanog bioskopskog platna
Samo njoj osmehivao, nedeljom popodne, poznati filmski star.

Dojke (»male dojke«), slika majke (»požutela«), »Večiti kalendar«, filmski star u nedelju popodne, — to su elementi opšteg ili uopštavajuće-apstrahujući elementi (simboli klase), ali tako da je i jezik kojim se to beleži »opšti« jezik: pokret redukcije konkretno-egzistencijalnog *(Marije Šefer),* na opšte elemente modela *(služavke),* — koji elementi, u svojoj opštosti, imaju značenje primarnih simbola, — jeste *pokret »strukturiranja«: uopštavanja ili apstrahovanja,* ali koji se ovde iskazuje i kao pokret ka banalnom jeziku. Nasilje izvršeno nad Marijom Šefer, i koje je upravo u tome što je ona »uopštena« u služavku *(u model* služavke), — i tako osuđena na psiho-simbolički krug tog modela: Večiti kalendar, bioskop nedeljom popodne — Minderović pokušava da otkrije *jezikom* toga istog modela: *njegovom* simbolikom i *njegovom frazom.* Otuda i rečenice, sa nivoa banalnih feljtona (jedine lektire *služavke* Marije Šefer): »... otrovala se zbog ljubavi« ili: »Ona je volela život«, koje su modeli jezika ovog otuđenog života (bez *svog* jezika); Minderović očigledno prihvata ove rečenice banalnog jezika-ne-jezika banalnog života-ne-života *služavke* Marije Šefer, kao manifestativne elemente tog života, i u nastojanju da kaže obespravljenost, koja se iskazuje banalnošću (uopštenošću u model), *samom tom banalnošću,* ali *on nema ni poetske snage ni umenja da tvorački rukuje protiv-tvoračkom (otuđujućom) banalnošću: banalnost više rukuje Minderovićem nego što on rukuje njom.* Ona više iskazuje sebe nego što postaje element poezije posredno-prenosnog izraza potisnute bitnosti. Minderović ne oseća dijalektiku banalnosti: njegov stav prema banalnosti nije dovoljno tvorački

protivurečan. Otuda Marija Šefer, osuđena u egzistenciji na banalnost, ostaje i u poeziji Čedomira Minderovića *žrtva banalnosti kao egzistencije bez esencije.* Otuda je i *sentimentalizam* Minderovićeve pesme (koji kao da ponavlja sentimentalizam Marije Šefer, zadržane na periferiji sveta ali i na periferiji sopstvenog bića) *sentimentalizam kao »osećajnost« modela,* ali otuda je tu, gde ništa ne može da dođe do svoje bitnosti, da se *sintetizuje i koncentriše* u nju, takođe i *velika narativnost,* i to pseudo-izrazu sentimentalističkog feljtonizma:

Milostivi gospodin jedne noći u njenom otporu video je »specijalni šarm«
A naišla je milostiva i priredila »scenu«.
I naredila je da se za ovu drolju neizostavno pozove žandarm.
— Život je za malu Mariju Šefer imao suviše veliku cenu!

...

A sve se svršilo... u prosekturi — zna se,
Smrću kojom umiru devojke jedne klase.

U ovome *»zna se«* je sav problem Minderovićeve socijalne poezije: ovo »zna se« (kao znanje suštinske, *klasne,* istine sveta) nije za Minderovića pretpostavka dubljeg prodiranja u konkretno-egzistencijalno nego se, naprotiv, javlja kao protivnost konkretno-egzistencijalnom, pa čak, — na mahove, — i kao jemstvo nasilja nad svakom egzistencijalnom konkretnošću, kao znanje koje se, svojom apsolutizacijom, odvaja od egzistencije ali i suprotstavlja njoj, pretvarajući se u apsolutno Znanje i protivurečeći tako, u *praksi,* sopstvenoj suštini koja se iskazuje upravo zahtevom za povratkom praksi ili konkretnosti egzistencije. Ako u Minderovićevim socijalnim pesmama, čiji svojevremeni politički značaj izgleda da je neosporan,[7] ima *dogmatizma,* taj dogmatizam je (kao i u pesmama drugih pesnika pokreta socijalne literature) u ovom znanju apsolutizacijom odvojenom od egzistencije i preobraže-

[7] »Nije metafora: na beogradskoj periferiji stihovi Minderovićevi su, zaista, išli iz ruke u ruku, krišom i konspirativno, kao politički leci, kao pozivi na rušenje vladajućih načela i autoriteta. Ako Minderovićeva literatura, često, vrlo često, progonjena i zabranjena, nije mogla da se pročita u listovima i časopisima, nju su čitali dečaci i mladići ispod školskih klupa, između dva udara čekićem u radionici, na pustoj poljani van zlih očiju špijuna i potkazivača« (Milan Đoković, u tekstu povodom smrti Č. Minderovića, *Književne novine,* 22. januar 1966, XVIII, 267).

nom u znanje apsolutne Ideje koja, kao *Znanje*, protivureči egzistenciji i njenoj konkretnosti ali, neumitno, i svakoj *poetskoj* konkretnosti. U pesmi *Rendez-vous*[8] devojka koja je, u šetnji sa pesnikom »put rakovičkih antena«, »... utonula u glasne meditacije / O cveću kraj puta, posivelom od prašine. O žutoj, sprženoj travi«, ne samo što ne može da ga povuče u virove svoga iluzionizma nego je pred njegovim Znanjem nemoćna čak i »belina njenih zuba«:

Belina njenih zuba neodoljivo podseća na uz velike napore kupljen Kalodont.

Eto klasičnog primera izvrgavanja ovog Znanja u sopstvenu suprotnost, njegovoga pretvaranja od sile oslobođavanja konkretno-egzistencijalnog u silu njegovog poricanja: ni »belina zuba« ne može *da opstane* pred ovim Znanjem suštine. Ona ne može da bude to što jeste — »belina zuba«, da »podseća« samo na sebe; još manje može da »podseća« na Eros: ona podseća na Kalodont, koji je opet »uz velike napore kupljen« i koji je zbog toga simbol sveta eksploatacije. Asocijacija se razvija linijom: »belina zuba« — Kalodont — eksploatacija, odnosno linijom: konkretno-egzistencijalno — Znanje, i, još određenije: pojavno — suštinsko, i to *na način rudimentarnog idealizma: pojavno je iluzorno, dok je suština ono što se krije iza te iluzorne pojavnosti,* tako da pokret asocijacije (kao pokret sáme pesme) jeste pokret apstrahovanja pojavnog kao ne-bitnog ili samo kao protivurečne manifestacije (u smislu iluzije) suštastveno-stvarnog. To je Znanje protiv »beline zuba« koje, odbijajući iluziju, odbija i »belinu zuba«, kao da je u toj belini pretnja pomračenja njegovoga sunca. Proces demistifikacije preobražava se u proces protiv Erosa; ali, neumitno, on se preobražava i u proces protiv poezije, na nivou stihovanja ovog dijaloga (u istoj pesmi *Rendez-vous):*

— *Ipak je, dragi, lep život. A mi smo kao one dve ptice u letu ...*
— *Da, draga, danas je za nas život borba, krvava borba i krvav bol!*
— *Zar ne, dragi, izgleda kao da je radi nas sva priroda u cvetu?*
— *Da, draga, to za tebe cveta prostitucija, patnja, vitriol!*

[8] *Mladost bez sunca*

Ovaj govor anti-egzistencijalnog Znanja jeste govor primitivno-didaktičkog racionalizma. On neumitno završava u didaktici: to je govor apsolutnog Znanja koje, tražeći u svemu samo svoju *što neposredniju* potvrdu, isključivo pristaje samo na zaključak o stvarima a ne i na same stvari.[9] Ovo Znanje, apsolutizacijom apstrahovano iz egzistencije, javlja se kao sila apstrahovanja

[9] To je trijumfovanje Znanja, ili *svirepost* njegove moći nad svim konkretno-egzistencijalnim i individualnim: jedini »rendez-vous« u pesmi *Rendez-vous* jeste sastanak sa ovim Znanjem koji ne dozvoljava sastanak sa devojkom čija »belina zuba neodoljivo podseća na uz velike napore kupljen Kalodont«: posle napomene u stihovima: »Bilo je svirepo objasniti joj da je čeka život kojim žive milioni / Dokle god ti milioni trpe i čekaju nebesko znamenje«, posle slike kamiona preduzeća *Granit A. D.* koji su se kotrljali »noseći radnike i kamenje«, i posle pogleda upućenog ovoj devojci: »Kako je strašno bespomoćna ova jevtina, brižna ondulacija!«, dolazi zaključak u stihovima: »Više se nismo sreli. Otpuštena, pošla je putem prostitutke — / Anemično dete javnih kuća i plen policijskih racija«.

Ljubav je ovde »strašno bespomoćna« kao »ova jevtina, brižna ondulacija«, ali ona nije samo »plen policijskih racija« nego je i plen ovog apsolutizovanog Znanja koje je dogmatsko upravo po svojoj van-egzistencijalnoj i protiv-egzistencijalnoj tendenciji, ili po ovoj svojoj naglašenoj anti-erotičnosti. Dogma i Eros ostaju nepomirljivi, onako kako duh apsolutne »racionalizacije« ostaje nepomirljiv sa iracionalnošću. (Otuda i nema stvarnog erotizma u poeziji pokreta socijalne literature, kao da je Eros bog asocijalnosti i, u tom smislu, nemoralnosti ili imoralizma.) Zato je svet ove poezije bez Erosa, ali zato je i erotizam tog sveta bez i jedne jedine reči.

Minderović je bio daleko čak i od motiva socijalne uskraćenosti koja se iskazuje i kao erotska uskraćenost, a kome motivu je Ćeko Stefanović u zbirci *Dokumenti* posvetio pesmu *Moralistima XX veka,* pokušavajući da, drainčevskom intonacijom, peva svoju »bezumnu ljubav« koja je izbijala »čak i kroz pocepane pantalone« dečaka koji je onanirao pred izlozima sa ženskim lutkama: »Ipak, mladost je u traženju ljubavi i hleba prolazila — / radi hleba bespomoćno si kleo, / u ljubavnom si besu načinio / od svojih džepova ventilatore, / od ruku regulatore / ljubavi«. Takvu pesmu, kakvu je pokušavao da napiše Stefanović rukom koja je »drhtala od gladi i Onana«, Minderović nikada ne bi mogao da napiše: njegovi besprizorni i junaci *Uske ulice* poznaju Harija Pila iz bioskopa, Nata Pinkertona iz nedeljnih svezaka za dinar, ali ne poznaju boga Onana: nad njima lebdi duh »moralista XX veka«. Njih je napustilo sve, ali ih nije napustio moralizam, onaj isti koji, neodoljivo anti-poetski stremeći naravoučeniju, u stanju je da izvitoperi i poetsku autentičnost naslućenu u nekim Minderovićevim pesmama posvećenim ovom svetu, najdrastičnije u pesmi *Balada o besprizornom,* u kojoj ima poezije Beograda besprizornih, Zelenog venca, Balkanske pod snežnom vejavicom, policijskih racija, »betona Devetke«, a pre svega snova sanjanih ispod platna bioskopa *Balkan,* ali u kojoj se stihovi o besprizornom Šukriju Mlađem završavaju naravoučenijem: »I, put suterena, sve je tužnije zviždao, / Jer zla je stradalnička kob: / Koji god vodi sam borbu / Biće do smrti rob!«

svega egzistencijalnog (individualnog i konkretno-čulnog), ili svega *stvarnog,* i u tom smislu je bezizlazno protivurečno poeziji, ali i objektivnoj istini koju sadržava ali koja se, ovim izuzimanjem iz egzistencijalno-stvarnog, i okretanjem protiv njega, preobražava u ne-istinu. To je istina koja se, apstrahovana iz konkretno-čulnog, okreće protiv njega, ali tako što se okreće i protiv same sebe, preobražavajući se u funkciju nasilja nad konkretno-čulnim: ona ne dozvoljava da se vidi »belina zuba« nego gleda *kroz* tu belinu, da bi »videla« onaj »uz velike napore kupljen Kalodont«, primoravajući Minderovića na jezik primarne simbolizacije. *Fundamentalna* tendencija ovoga dogmatski apsolutizovanog Znanja koje ne pristaje na »belinu zuba« jeste tendencija apsolutne »racionalizacije«, i »simbolizacije«, svega stvarnog (konkretno-čulnog).[10] Ne postoji konkretnost podataka

[10] Ali je, zbog toga, to i *tendencija protiv organskog jedinstva teksta:* odsustvo ovog organskog jedinstva jeste odsustvo jedinstva racionalnog (ideje) i egzistencijalnog (konkretno-čulnog, iracionalnog). »Racionalizacija» nije ovde *proces,* koji bi se ostvarivao kroz sukobljavanje razumskog i van-razumskog, simboličnog i konkretnog (»Kalodonta« i »beline zuba«), i koji bi jemčio organsko jedinstvo teksta kao jedinstvo ovog protivurečja, već je ona, u stilu didaktičarskom, *već završena:* ne postoji ni najmanja šansa za protivurečje iracionalnog i racionalnog, konkretnog i simboličkog, i zbog toga nema ni šanse za organsko jedinstvo teksta.

Zato se tendencija iskazuje kao ova tendencija protiv »organskog«, ili protiv »spontanosti« govora (koja šta bi bila drugo nego *manifestacija* organskog?). Tako, međutim, nije samo u poeziji Čedomira Minderovića, nego i u daleko najvećem broju pesama pokreta socijalne literature. Zbog toga je imperativ »organskog«, i to upravo u vezi sa »tendencijom«, postao jedan od osnovnih imperativa kritičke misli same socijalne literature, u vreme njene autokritike. (Ova autokritika nije istaknuta i formalno, kao u slučaju nadrealizma, 1932, ali je nedvosmislena: ona se javlja, 1936, kao sastavni deo napora da se socijalna literatura prevaziđe pravcem takozvanog »novog realizma«.) Pored više različitih motiva posebno je istaknut, u skladu sa tadašnjom politikom KPJ, zadatak povezivanja literature ideološki revolucionarne orijentacije sa literarnom tradicijom (»nasleđem«), koju je socijalna literatura u potpunosti ignorisala, ali, takođe, i zadatak oslobođavanja od »shematizma« i »plitke« tendencioznosti socijalne literature. (U okviru ovih nastojanja vidno je i nastojanje da se pesnik revolucije iskaže i kao pesnik ljubavi; ilustrativan je, u tome pogledu, Zogovićev prikaz zbirke *Pesme* Oskara Davića.) *Naša stvarnost* pisala je (u broju 17—18, 1938): » . . . negirali smo malograđansku, plitku, lažnu, pojednostavljenu tendencu u umjetnosti, tendencu koja vidi samo bogatog i sitog gospodina i gladnog poniženog siromaha, tendencu koja je unošena *spolja* u stvarnost; zalagali smo se za onu veliku istorijsku razvojnu tendencu koja je svojstvena prikazanom predmetu. (. . .) Zalagali smo se za tendencu — svijest dovedenu od strasti«, a Jovan Popović je isticao (u članku *Razvojni put jednog pesnika,* takođe u *Našoj stvarnosti,* u dvobroju 15—16, 1938): »Naša socijalna literatura stvarno nije

jer je nemogućna i najmanja konkretno-čulna (iracionalna) i individualna senzacija: sve se uopštava i uopštavajući »racionalizuje« i simbolizuje. Sve je u znaku redukovanja konkretno-egzistencijalnog (konkretno-čulnog i individualnog) na osnovne ideje i principe koji ne pristaju na stvari nego zahtevaju njihovo

dala velika književna ostvarenja. Obogaćeni teškim iskustvima, oslobađamo se nedostataka i skučenosti početaka, postavljamo više zadatke. Ne razdvajajući sadržaj i oblik, tražimo od napredne literature da izražavajući umetnički *spontano* istorijske tendencije našeg doba (odnosno najnaprednijih snaga u njemu) postigne što veće formalno savršenstvo«. (Istina, Jovan Popović je još 1933. insistirao na jedinstvu sadržaja i forme, — »Jer forma i sadržaj nisu dve odvojene stvari. Sadržaj i forma se ne mogu kozmetički mešati kao dve razne stvari, nego su oni u *organskoj* vezi: forma omogućuje izraz sadržaja, a sadržaj mora da nađe izraz u formi«, — iako je tada bio u stanju da svemu tome dopiše kako »ima momenata kada je *pitanje forme sekundarno,* sporednog značaja pred goućim problemima sadržaja«, — *O socijalnoj literaturi; Kultura,* god. I, broj 4.)

Ali, uprkos tome što se sada u svetlosti tih »goućih problema« ne pokušava više da ponovi kako forma može da bude »sporednog značaja«, nego se traži da bude »u organskoj vezi« sa sadržinom, ovom organskom jedinstvu suprotstavljala se didaktičko-racionalistička tendencija, posebno u nekim pesmama Jovana Popovića i Čedomira Minderovića. Đorđe Jovanović, u prikazu (već navođenom) Minderovićeve knjige pesama *Iznad ponora,* pisao je da »njegovi stihovi često naliče na praznu retoriku rđavo napisanog prigodnog novinarskog članka«, da »Minderović samo ume da stihuje parolu, jer je nemoćan da je transponuje«, da njegov optimizam često »neistinito zvuči«, da je to »spolja nalepljeni, verbalni optimizam, silom pripojen, ali nipošto ne i organski srastao, i zato neizbežno poetski lažan«. [Prikaz Minderovićeve zbirke *Iznad ponora* Đorđe Jovanović pisao je, očito, u opštem nastojanju autokritičkog prevazilaženja »teških iskustava« socijalne literature, ali i u znaku emancipacije kritičke svesti od taktičko-političkih motiva: »I kada se sa naših slavnih ćepenaka planskim i sistematskim ćutanjem poriče Minderoviću, i svim drugim slobodarskim pesnicima, da su pesnici samo zato što kod njih preovlađuje socijalna tematika, onda treba ustati protiv takvog čaršijskog shvatanja, ali to nikako ne znači da se time istovremeno brani i svaki onaj stihotvorac koji nepesnički zamuca o društvenoj nepravdi, ili umesto o mesečini netalentirano stihuje o radničkim grudobolјama i gazdaškoj zadriglosti. Tako se i Čedomir Minderović ne može samo uprkos toj našoj književnoj čaršiji istaknuti kao pesnik kroz čiju se poeziju čuju otkucaji narodnih borbi. Ova poslednja zbirka stihova Čedomira Minderovića još vidnije je negoli njegove ranije zbirke pokazala njegove poetske nedostatke, i još jednom je dokazala da takozvana socijalna tematika, pa makar i začinjena borbenim optimizmom, nije sama po sebi poezija, pa zato nije u stanju da sakrije nedoživljenost, niti su pak stihovana slobodarska opšta mesta kadra da zamene liriku«.] Međutim, Minderovićeva nemoć da »transponuje« parolu u stvari je nemoć dogmatizma za konkretno-čulno: njegov optimizam nije »organski srastao«, on je najčešće »spolja nalepljen« na osnovnu masu teksta zato što je optimizam ideje bez konkretno-čulnog, *dogmatski racionalizam ili »načelo« bez stvarnosti i svet bez strasti.* Tendencija ovoga racionalizma iskazivala se, ponekad, objektivno i kao tendencija ka groteskno

simboličko uopštavanje, i to u krugu već datih simbola ovoga apriornog (već datog) Znanja, ili *u krugu simbola »opštih mesta« rutinskog jezika:* ovo Znanje je i znanje jezika, i u tom smislu u jeziku krajnje pasivno; redukcija konkretno-čulnog na principe i ideje neizbežno je i redukcija pesničkog (tvoračkog) jezika, —

banalnosti; tako je Minderović, u *Baladi o jednom detetu (Naša stvarnost,* 1938, br. 15—16; *Iznad ponora),* — nastaloj u vezi sa stvarnim događajem (o kome je pisala i beogradska štampa tog vremena: radnik na Čukarici, bez posla, nije imao novaca da sahrani dete) i objavljenoj u istom broju *Naše stvarnosti* u kome je Jovan Popović štampao članak *Razvojni put jednog pesnika,* — napisao, pored ostalog, i ovakve stihove:

Jer ko sve radi,
Ko sve gradi
Što treba ljudski rod,
Taj ima pravo
Na dete zdravo,
Na lep ljubavi plod.

U osnovi ovakvog stihovanja, kakvog ima i kod Jovana Popovića, jeste moralizam kao moral »u načelu«, izvan stvarnosti, kao princip koji se »emancipovao« od svoje »stvari«, ili govor didaktike kao nemoć stvarnog pesničkog *(i zato stvarno moralnog)* govora: kao nemoć stvarnosti. Gde je stvarnost (moral stvarnog učešća), tu je ovakav didaktički racionalizam, — kojim se ovaj pesnik iz pokušaja da piše patetičnu liriku pozno-ekspresionističke levice uvrštavao među epigone Čika-Jove Zmaja, — savršeno nemoguć: Minderović, koji je pozivao na revolucionarnu pobunu u svetu, koji je pokušavao da otvori oči za stvarnost sveta, ostajao je pasivan usred najneposrednije egzistencije: čak ni vulkanska erupcija njena (kakva je, potencijalno, sadržana u ovome događaju na Čukarici) ne može da ga uvede ni za jedan jedini stepen dublje u živu stvarnost, tako da ovaj događaj na Čukarici završava kod njega u stihovanju: »Taj ima pravo / Na dete zdravo«, kao u najbanalnijem, i najgroteskni jem, zdravo-razumskom racionalizmu (koji je i sposoban da prihvati sintagmu najneporečnijeg kiča malograđanstva: *»lep ljubavi plod«).*

Ovakvi stihovi čine Minderovića kao pesnika veoma problematičnim. Međutim, očigledno je, — i nezavisno od njegove pesničke snage, — da je površnost ovakvog didaktičkog, zdravo-razumskog stihovanja, i *manifestacija površnosti sukoba sa postojećim svetom.* Tu se sukob sa svetom ne totalizuje, on sa ravni ideja (»načela«), ne prodire na ravan konkretno-egzistencijalnog iskustva, na ravan osećajno-iracionalnu, konkretno-čulnu. Odsustvo ove totalizacije (na čiju potrebu je ukazivao nadrealizam u polemici sa socijalnom literaturom) jeste u korenu odsustva »organskog« jedinstva jezgra teksta i njegove tendencije. Ta tendencija ostaje nešto »spolja« jer ne zna za ovu svoju totalizaciju, jer nije »svijest dovedena do strasti«: velika mana poezije Č. Minderovića nije u tome što je on bio »tendenciozan« nego, naprotiv, što nije bio dovoljno tendenciozan. Ali ta »svijest dovedena do strasti« tu je nemogućna onako kako je nemogućna strast: njoj se protivi svevlasni zdravo-razumski

onoga koji pretpostavlja ne-znanje nerečenog koje tek ima da se kaže i tek ima da nađe svoj jezik, — na jezik zdravo-razumske rutine kao jezik uopštavajućih simbola »opštih mesta« rutine.

Zbog toga je istorija poezije Čedomira Minderovića istorija uveličavanja simbola koji su nastali na pepelu svega konkretno-egzistencijalnog i individualnog; ovi simboli su, uveličavajući se, proždirali čak i stvari koje su mogle, s vremena na vreme, i makar sasvim slabo, da se naslute u njegovoj ranijoj poeziji: pokušavajući da postane pesnik sveta (a ne samo svoje »uske ulice«), u vreme nadirućeg fašizma, Španije, herojske kineske Osme armije,[11] stihovima u čijem iskidanom ritmu kao da je bilo, doista, nečega od groznice epohe i nečega od grča svesti o sudbonosnosti aktuelnih iskušavanja i sudara, on je, sigurno, bio među onima koji su čovečnost pokušavali da suprotstave agresiji nečovečnog, ali je takođe (i istovremeno) bio i pesnik u čijoj poeziji je *veličina simbola postajala razmerna nekonkretnosti »velike« vizije:*

racionalizam podržan dogmatskim duhom koji u svakom zahtevu za totalizacijom vidi, tipično autorepresivno. Antihrista i demona iracionalizma, njegov »dekadentski« duh nečastivi, izjednačavajući se u tome potpuno sa osnovnim subjektom kulture građanskoga sveta s kraja devetnaestog veka. *Problem tendencije jeste fatalan problem dogmatizma:* to je problem »organskog« (u čijem svetlu se neumitno javlja) kao problem imanentan anti-organskom dogmatskom racionalizmu (kao problem »dat« njegovom anti-organskom prirodom). Zbog toga je stvarno prevladavanje »teških iskustava« socijalne literature (njene anti-organske, »spoljne« tendencije) moguću isključivo kao stvarno prevladavanje dogmatizma, oslobođenjem od nasilja »principa« nad stvarnošću, vraćanjem »ideje« konkretno-čulnom i individualnom. [U okviru socijalne literature ovaj problem postavljan je »principijelno«, a ne na ravni subjekta: isključivo u sferi kritičke refleksije, — koja je, uz to, bila sasvim malog radijusa, — a ne i u sferi poezije. I zbog toga stvarni pogled na socijalnu literaturu zahteva njeno vraćanje iz sfere »principa« u sferu stvarnosti ili u sferu *subjekta* tih principa: u sferu njegovih manifestacija u poeziji. Teorijsku misao socijalne poezije treba vratiti njenoj praksi. »Principska« diskusija o »principima« i ovde je, bez obzira na terminologiju, igra sa fantomima; duh dogmatizma iskazuje se, međutim, upravo zahtevom za takvom diskusijom: kao »princip« bez subjekta (i protiv subjekta), ili kao »načelo« bez stvarnosti (i protiv nje), on se produžava i ovakvom diskusijom koja apstrahuje stvarnost.]

[11] To su pre svega pesme iz ciklusa *Za Španiju* (v. u Minderovićevom izboru *Pesme): Badahos, Siera Gvadarama, Reka Manzanares, Poslednja šihta, Posle Iruna,* a zatim pesma *Kineska noć* (v. u istoj knjizi, u ciklusu *U suton)* čiji neki akcenti neodoljivo podsećaju na Radovana Zogovića iz ovog vremena: »Kako sporo prolazi ova noć, / Kako pakleno sporo prolazi, / *A dan je daleko i crna voda nadolazi!«*

Pale se svetlosne reklame i podižu nebeski svod.
Džinovske rotacije grme i bljuju, bljuju, bljuju.
S.O.S.
S.O.S.
S.O.S.
To tone jedan brod
Dok milioni u podzemlju kuju, kuju, kuju

(Veliki gladijator, 2).[12] Sve je u znaku radikalnog svođenja konkretnog bogatstva sveta na nekoliko ovakvih »velikih« simbola: svetlosne reklame, džinovske rotacije, S.O.S. broda koji tone; ali svet, ovako totalno simbolizovan, jeste bezizgledno apstrahovan.

Tu nema prostora za jezik, jer nema prostora za konkretnost egzistencije. Jezik teži svome redukovanju na sistem signala S.O.S. Reč je raketla ispaljena iz signalnog pištolja (u evropsko proleće, 1936. u epohi Badahosa, Siere Gvadarame, reke Manzanares), ona želi samo da *opominjući* blesne nad svetom koji, međutim, ostaje u ponorima mraka, ispod nje; poneka slika ukaže se (kao u pesmi *Posle Iruna)* u tom magnovenom blesku:

I rovovi se pomeraju u poraz,
I rovovi se pomeraju u pobedu,
U džakove se zarivaju bajoneti. Pesak curi.
Kao povodanj, kao morija pesak curi
I raste i nadrašćuje i zatrpava,
Zastanite! Zastanite!

ali ona je, kao ovaj pesak, osuđena da *iscuri* maticama apstrakcije odavno pročitanih simbola rutinskog jezika, iščezavajući u njima, nepovratno:

Kuca ljudsko srce. Malo, čvrsto ljudsko srce.
Srce u grudima nagriženim bakcilima fabrike.
Srce u grudima uzdrhtalim nad oranicama.
Plamen u grudima. Olovo u grudima. Srce u grudima.

[12] U knjizi *Iznad ponora*. — Uticaj Miroslava Krleže u ovim stihovima je nesumnjiv. (Drugi Krleža, onaj iz poezije *Pjesme u tmini*, svemoćan je u Minderovićevoj pesmi *U suton:* »U suton se ko močvara širi trulež s Grosovih slika. / U suton su velike i tužne oči bolesnika«.)

Nad rovovima,
Nad grozničavo slaganim džakovima s peskom,
Nad kužnim prosutim utrobama ubijenih konja,
Nad krvlju isprskanim kamionima,
Nad strmim prekoračenim prevojima planina,
Kuca, kuca.
Ljudsko srce.
Veće od poraza.
Veće od smrti.
Srce slobode — veliko kao pobeda koja dolazi!
. . .
Čujte!
To nije Španija
To je svet!
Svet koji se u plamenu rađa,
U plamenu koji proždire gradove,
Sela,
Šume,
Melanholiju parkova,
Mrtve trotoare,
Tramvaje,
Potištena sirotinjska predgrađa,
U džinovskom prljavom plamenu koji proždire sve što je stvorila čovečja ruka,
Sve!
Sve na šta naiđe na ovom putu uništenja,
U jarosti svog konačnog, apsolutnog poraza!

Samo slobodu ne!
Jer nikakav plamen ne može uništiti slobodu!
Jer nikakav metak ne može zaustaviti dah slobode!
Jer nikakav bajonet ne može iskasapiti veliko srce slobode!

Srce slobode!
Srce čoveka!
Srce pobede!

Veliko srce bratstva svih ljudi!
Veliko srce bratstva svih naroda!

To je *kvantitativnost* jezika koja trijumfuje tamo gde je odsustvo *kvaliteta* (dodira sa konkretno-egzistencijalnim, njego-

voga *tvoračkog* otkrovenja). Otuda i veoma otežano razvijanje pesme. Sintaksička struktura Minderovićeve pesme izvanredno je uprošćena: najčešće, pesma ima jedan, najviše dva sintaksička modela koji se ponavljaju, zahtevajući ponavljanje noseće reči: prelazak sa slike na sliku mogućan je samo posredstvom ovoga ponavljanja, i uz veliki retoričko-patetični napor. Asocijativna moć je mala (i zadržana u krugu standardne asocijacije), jer je apstraktnost svega velika: sve ostaje na površini apstrakcije na kojoj su ove moći verbalne asocijacije neznatne. U ovom odsustvu stvarnog asocijativnog kretanja, — kao *unutrašnjeg* kretanja, »prepoznavanjem« stvari i ideja u njihovoj materijalnoj prirodi, u njihovim bitnim svojstvima, — jezik je osuđen na *nabrajanje* stvari, i to na čitave mase stvari koje se samo *pominju,* ali koje ne ostavljaju za sobom nikakvog traga; one su bez dejstva i zaglušene jedna drugom. To su *imenice* koje, ovimređanjem (u »telegrafskom« stilu poznog ekspresionizma), kao da kradu vidik jedna drugoj;[13] *estradnost* ove poezije je u tom pospoljašnjenju svega: toj pesmi je potreban konkretan istorijski trenutak, sva uzbuđenja i krv dana u kome je napisana (i potreban joj je *glas* patetičnog čitača), da bi mogla da ima dejstva: otrgnuta, vremenom, od tog trenutka, vraćena hartiji, ona otkriva apstraktnost svoje materije u kojoj je svako kretanje (pa i sintaksičko) samo prividno:

Ja vidim oči Spartakusa — plamene oči pobede.
Ja čujem njihove dozive u tmini i bespuću.
U visinama zviždi vetar. Preteći klanci se otvaraju
Pod nogama osećam vekovnu moru
Zgaženu.
Umiruću.

Kroz šipke,
Kroz rešetke,
Kroz vekove,
— Na zgarištima i na ratištima,
Kroz žice,
Kroz zidove,

[13] »Krv. / Krv i krv. / U svojoj krvi udavljeni borci. / Crkvena zvona zvone. Klatno se suludo klati. / Između leševa — popovi i oficiri u suludoj povorci / . . . / Kukasti krst. Snop. Izdajnički generali. Popovi! / Narodi svih zemalja, kod nas vam kuju okove nove!« *(Badahos).*

Kroz rovove,
— Na zgarištima i na ratištima,
Pogledaj,
Pogledaj te velike plamene oči koje su gorele za svet,
— Velike plamene oči koje nas vode na bedeme Bastilje!

(Veliki gladijator, 3). Patetika do koje ovde dolazi (i koja treba da sugeriše patetiku klasne borbe) jeste patetika ponavljanja, ili *patetika zatvorenih sintaksičkih krugova:* patetika maksimalno uprošćene sintakse ili patetika jezika zatvorenog u mali broj osnovnih modela (»kroz . . .«, »pogledaj . . .«) između kojih, međutim, kao da nema saobraćaja: svaki model je krug koji ne dozvoljava da bude napušten, pravcem ka drugom modelu: ponavljanje noseće reči (ili sintaksičke forme) ovoga modela, vraćanje na osnovnu rečenicu (»na zgarištima i na ratištima«) ili na osnovni simbol i metaforu (»plamene oči pobede«) delo je simboličke apstrakcije: tamo gde su »plamene oči pobede« nema stvarnog konkretno-egzistencijalnog kretanja u jeziku i zato jedino može da bude ove *kvantitativnosti* kao lažnog jezičkog bogatstva (jer je u osnovi te kvantitativnosti siromaštvo sintaksičke sheme).[14]

Nesumnjivo, to je onaj isti rutinski jezik standardnih (i iscrpenih) metafora i simbola, kao i u pesmama koje je Minderović pokušavao da piše »dokumentaristički«; ali, dok je u svom tematsko-deskriptivnom dokumentarizmu on bio daleko od ovakve patetike, ova patetika je ovde neumitna: u osnovi te patetike jeste stav prema jeziku koji je suprotan stavu koji podrazumeva njegova pesma-dokument; svest o jeziku nije ovde svest o njegovoj *dovoljnosti* (u stilu »skromnosti« pesnika-dokumentariste), nego, naprotiv, svest o njegovoj *nedovoljnosti.*

[14] Pogled na svet je ovde pogled iz velike perspektive: Minderović kao da se udaljavao od sveta, uznoseći se nad njime, da bi mogao *celoga* da ga obuhvati (sve njegove rešetke, vekove, zgarišta i ratišta), da bi mogao da bude pesnik integralnog sveta, ali iz te daljine od sveta kao da ostaju samo neke opšte linije, on postaje dvodimenzijalno-apstraktan kao kada se gleda iz aviona: to su, sigurno »velike plamene oči koje su gorele za svet«, ali čiji plamen, ovde, kroz Minderovića, kao da uništava volumene stvari i svaku proporciju. To je potpuno *odsustvo proporcije;* u stihovima: »Kroz šipke, / Kroz rešetke, / Kroz vekove, — / Na zgarištima i na ratištima«, nema razlike po veličini između jedne šipke i jednoga veka, između rešetke i ratišta. To se sve rastura i rastvara, zahvaćeno ovom retorikom suženih sintaksičkih formi koje se ponavljaju, izazivajući utisak nečega patetično-paničnog, i to tim više što je ovde nemilosrdniji jezik standardne asocijacije, jezik rutinsko-površinskog sloja egzistencije.

Otuda, Minderovićeva pesma optimizma borca-mobilizatora nosi u samoj svojoj osnovi izvesnu svest o nedovoljnosti i promašenosti rečenog; svest koja i određuje stil te pesme kao ovaj govor u nemirenju za izgovorenim kao promašenim, i to *na suštastveni način svakodnevno-rutinskog govora kao javnog traženja prave (a odsutne) reči*, usplahireno-patetičnim vraćanjem već izgovorenom, uz neprestano njegovo variranje i korekcije koje, međutim, nikada ne dostižu željenu reč, produbljavajući svest o nemogućnosti njenog dostizanja. Ta nemogućnost suštastvene (»prave«), sveobjedinjavajuće, reči, kao osnova retorike govora svakodnevno-rutinske egzistencije, kao da ponavlja misao (stalno, inače, kao »zatrpavanu« nanosima ovoga patetično-verbalističkog optimizma) o nedosežnosti suštinske reči ili esencijalnog izraza, misao koja nije ništa drugo nego projekcija misli o nedosežnosti suštinskog bića (bitnosti) u *postojećem svetu.* Dekoncentrisanost (kao i u svakodnevno-rutinskom govoru) ovde je izraz odsustva bitno-suštastvenog, ili *dekoncentrisanost egzistencije koja ne stiže do svoje esencije*, a Minderovićevo nastojanje da tu dekoncentrisanost dovede do poezije, patetikom ponavljanja, kroz varijacije rečenog i korekcije koje ostaju, međutim, osuđene na neuspeh, kao da je isto toliko i izraz ove misli o nedosežnosti bitnog ali i izraz njegove želje *da demonstrira* tu nedosežnost: patetika njegova, krugovima maksimalno osiromašene sintakse, apstraktnom rečju koja ne doseže ni jednu jedinu stvar, jeste patetika svesti sukobljene sa postojećim svetom, ali i patetika ove svesti o nedosežnosti bitnog u tom svetu. To je patetika traženja prave (bitne) reči, ali traženja prožetog nepromenljivim neverovanjem u mogućnost te reči (u mogućnost esencijalnog izraza, kao izraza bitnosti). *Bitnost je u svetu, a ne u rečima; u revolucionarnoj akciji a ne u pisanju. Verovanje u budućnost sveta budućeg čoveka (apsolutni optimizam) zbog toga se ovde iskazuje neverovanjem u tvoračko-jezičku moć postojećeg čoveka.*[15] Dekoncentracija, dovedena do stila pesme kao do patetike govornoga javnog traženja reči, sadržava misao o nemogućnosti sinteze kao misao o istini ovog čoveka sudbonosnog trenutka:

[15] Otuda je tu, uostalom, i mogućan utilitarizam: nema utilitarizma bez ovakvog nihilizma. Utilitarizam nije samo afirmacija cilja koji zahteva pretvaranje literature u svoje sredstvo, nego je i negacija literature tim svođenjem na sredstvo, ali negacija koja pretpostavlja misao o *nebitnosti* literature. Zato je utilitarizam novijega doba *literarni nihilizam pod maskom socijalnog optimizma.*

U ovom trenutku —
U ovom trenutku dok pišem ove reči,
I onda kad ih budete, nagnuti, čitali,
Crno na belo,
U crna slova okovani bol prolaznog poraza,
Belu vedrinu pobede sapetu crnim linijama slova,
Onda —
Kad se nad vama, nagnutima, nagne sivo obešeno nebo jeseni,

Ćujte!
Zastanite.
Zastanite!
Uzmite glavu u ruke!
U daljini grme topovi . . .

(Posle Iruna). Nema mogućnosti sinteze, onako kako nema mogućnosti esencijalnog u postojećoj egzistenciji (dok »u daljini grme topovi«): čovečanska istina je u samoj ovoj nemogućnosti, u njenom neprestanom demonstriranju: zbog toga pesma može jedino da bude demonstracija ove nemogućnosti ili neizbežne dekoncentracije, ritmovima zagrcnuto-usplahirenim. Ako se tu traži prava reč, volja za ovom demonstracijom patetične dekoncentracije, koja osuđuje na plutanje po površini, ne dozvoljava nigde, ni pred jednom jedinom slikom, da se »zastane«, odbijajući ma kakvo dublje usredsređenje putem ka bitnosti: nagon za sažimanjem verbalnih krugova, za odupiranjem maticama ove verbalnosti utoliko pomamnije što je tu manja moć koncentracije, nedvosmisleno je slabiji od nagona za koncentracijom. Taj nagon za koncentracijom (nagon da se »zastane«) dat je tu tek koliko je nužno da bi bilo ovoga govora kao *patetike uzaludnog traženja prave reči.* Zbog toga ova *mobilizatorska patetika* čija uzrujanost treba da ponovi sudbonosnost časa (evropskog proleća 1936, Španije, sve veće agresije fašizma), zahteva *verbalnu demobilisanost,* ovo oticanje (ponekad na granici panike) maticama verbalnosti. I zbog toga traženje prave reči ovde postaje funkcija patetike čoveka bez reči (čoveka na granici svoje sudbine, u sudbonosno-prekretničkom času): to ostaju uvek promašene (nedovoljne) reči, i svest o njihovoj promašenosti, ali i potreba da se upravo ta promašenost demonstrira. Pesnički stil, koji je ovde Minderović pokušavao da ostvari, zasnovan je na promašaju suštinske reči, *patetikom dekoncentracije govora egzistencije bez esencije.*

U poslednjoj svojoj epohi Minderović se radikalno promenio. On se (negde oko 1955) od pesnika revolucionarnog aktivizma i optimizma sve očiglednije preobražavao u pesnika očajavanja, u osećanju potpune lične i opšte otuđenosti u kojoj svaka senzacija kao da završava likovanjem ništavila ili ćutanjem »mrtvog boga« i »nadanja bivših«, a od pesnika koji nastoji da govori jezikom rutinizovane egzistencije, s onu stranu svakog mogućnog metaforičko-simboličkog prenosa, u pesnika ne samo naglašene metaforičko-simboličke dimenzije nego i metafora i simbola često bez ikakvog izlaza, bez ikakvog sećanja na stvarnost koje bi dozvolilo kakvo-takvo njihovo racionalno rasvetljavanje. On je, u ovoj *demobilizaciji*, i kao prognan iz istorije u ništavilo, sve više težio jeziku posrednog govora: kao pesnik mobilizator i kao pesnik Znanja anti-metaforičar i upućen na simbole »opštih mesta« iskustva, on je sada, u ovoj demobilizaciji svojoj, težio nečitljivim simbolima i metaforama. Radikalna promena njegovoga stava u svetu značila je i radikalnu promenu njegovoga stava u jeziku i izrazu. To je anti-minderovićevski Minderović: demobilizator a ne mobilizator; pesnik iščezavanja u ne-biću, a ne pesnik istorije; pesnik zatvorene metafore a ne pesnik otvorenog jezika rutinskog opštenja. Međutim, i u ovom radikalno njegovom preobražaju, *patetika dekoncentracije govora egzistencije bez esencije* ostala je u samome jezgru njegove poezije: ona se samo uveličavala, ovim okretanjem van-jezičkom ništavilu, u ojađenosti i ogorčenosti bića što se gasi i što može da govori samo »s belim florom na ustima«, ne želeći više da ga iko čuje,[16] a *promašaj*, u neprestanom osećanju nemogućnosti esencijalne reči, koji je u epohi *mobilizatorskog* Minderovića vodio patetici ponavljanja i korigovanja rečenog, ovim odvajanjem od apsolutnog Znanja pravcem apsolutnog Neznanja *demobilizatorskog* Minderovića ne samo što se uveličavao nego je postajao osnovni princip njegovoga govora kao ćutanja »mrtvog boga«.

U poslednjim pesmama, a posebno onim iz zbirke *Potonula džunka*, Minderović je pesnik »mrtvog boga«: u stvarnost razočarani revolucionar koji bi, doista, mogao da ponovi sa T. Mladenovićem, da je »na razmeđu epoha samo (. . .) podlac

[16] »S florom na ustima / I sa kamenom vranom kočinskom na ramenu / I niko me ne čuje / Neka me niko ne čuje« *(Que sera-sera; Potonula džunka*, izd. *Likos*, Zagreb, 1959).

prisutno živ« i da je »sva mudrost« u znaku Janusa: u klanjanju bogu dvoličnjaštva.[17] Međutim, *bog njegove poezije* nije samo mrtav bog »nadanja bivših« (bog apsolutne Nade i apsolutnog Znanja), nego je to upravo i *sâm Janus*. Taj Janus, ta dvoličnost je u samoj osnovi njegovoga pesničkog stila promašenosti: »Nije to ni kriška ananasa. / To je mrtva riba. / Moje puste crne vrane — povratile se ne pomenule se. / — / Nije to ni siva naslaga mrtvih puževa / Na tri koraka od Kule ćutanja. To je mrtva riba. / Svi su je videli. Svi. / — / Nije to ni plameni greben ihtiosaurus / Zvani / Krapinski Oskar Dostojan Poeme. / To je mrtva riba«.[18] Očigledno, mrtva riba koja *nije* kriška ananasa jeste riba boga Janusa. Ona se »definiše« time što će se za nju reći da *nije* kriška ananasa, gomila mrtvih puževa, plameni greben ihtiosaurus; ali, ove »definicije« nisu nađene u pokušaju *određenja* simbola mrtve ribe; osnovni cilj u ovakvom pisanju nije, niti može da bude, simboličko prosvetljavanje već, naprotiv, potpuno zaboravljanje svakog simboličkog ključa, ali pod prividom da se taj ključ *kao* traži: osnovni cilj je sve *ono drugo* što mrtva riba *nije*, ali što nije sadržano u toj mrtvoj ribi kao njena unutrašnja antiteza ili negacija, i što se zbog toga sa njome nikako ne može upoređivati, ali se *ipak* upoređuje tako da upoređivanje ovde ne samo što ne može da doprinese rasvetljavanju onoga što se upoređuje, nego doprinosi isključivo njegovom zatamnjenju, *pravcem nebuloze:* forma »nije« ne povezuje rastavljajući, između elemenata koje ona negativno sučeljava nema nikakvog

[17] Godinu dana po Minderovićevoj smrti Tanasije Mladenović štampao je pesmu *Zapis o godišnjici smrti Čedomira Minderovića* (*Književne novine*, 1967, XIX, 319; v. u Mladenovićevoj knjizi *Mrtvo vreme*, Beograd, 1972, pod naslovom *Epitaf*):

Mir pepelu tvojem. I pepelu pepela tvog.
Pepelu naše mladosti, i pepelu nadanja bivših.
Na pragu ozvezdanog sna već davno čući mrtvi bog.
Na pragu dana, razdrti ječi pean — u slavu počivših.

Neopozivo mrtav, ti si sad samo pepelno siv.
Neopozivo odsutan, ti si sad van svakog dobra i svakog zla.
Na razmeđu epoha, samo je podlac prisutno živ.
Samo se Janusu klanjati treba, i u tome je mudrost sva.

Ipak: mir pepelu tvojem. I pepelu pepela tvog.
U nama odavno umire san, i čući mrtvi bog.

[18] *Pod Kulom ćutanja; Potonula džunka.*

zajedničkog svojstva koje bi opravdalo ove opozicije otkrivanjem novog kvaliteta, nego je praznina neuporedivog, ili *praznina jalovoga govora.*

U poslednjim svojim pesmama Minderović je hteo pre svega tu jalovost. On je bio opsednut njome, kao suštinom promašenog govora, ili kao ništavilom koje »progovara« ovim promašenim govorom, koje likuje u njemu. Ako je zaista neki mrtav bog »čučao« u Minderoviću, onda je to bio bog apsolutne vere i apsolutnog Znanja, onaj koji ne samo što ne zna za boga Janusa, nego ne zna i ni za kakvo protivurečje, bog dogmatskog racionalizma, onaj isti koji je, — samo nekoliko godina pre Minderovićeve objave ove »mrtve ribe« koja nije »kriška ananasa« i koja je, zbog toga, neka riba-ne-riba, riba oslobođena od sebe same, *riba apstrakcije savršene bezuslovnosti* (totalne odvojenosti od sveta, ali i od svakog domašaja racionalnog i kritičkog uma), — zahtevao kroz Minderovića da kritika pokazuje put pesniku, da mu otkriva tematiku i čak da ga uči kako da upotrebljava svoja »oruđa«, poričući svaku, pa i najmanju, bezuslovnost i nezamenljivost pesničkog govora.[19] Ćutanje ovoga boga, u poznoj Minderovićevoj poeziji, jeste ćutanje apsolutnog Znanja ili »govor« Ne-znanja kao nekakav u suštini nevezano-bezuslovan govor koji se razvija formama sintakse standardnog govora, ali koji teži totalnom promašaju kazivanja i koji bi trebalo da prekida i pobrka veze sa svim stvarima, u težnji da onemogući ma kakav identitet, i ma kakvu bližu vezu između reči i stvari.[20] Ako Minderovićeva pesma čuva osnovne sintaksič-

[19] »Kritika ni u kom slučaju ne sme da se svede na, ma koliko živi, eho književnih dela, iako je i to jedan od neophodnih vidova njene aktivnosti. Zadatak kritike je još značajniji: ona ne samo što treba da ocenjuje put, nego treba put i da pokazuje; da vodi, da otkriva i mogućnosti u stvaraocu i perspektive u stvarnosti; da pronalazi materiju koju umetnik treba da oblikuje i da mu pomaže da svoja sredstva dobro, efikasno, najbolje iskoristi u svom stvaralačkom radu; da ističe probleme, tematiku koja je u određenom trenutku bitna, da mu otkriva oruđa i da ga uči kako se njima najuspešnije rukuje, da umetnika u svemu pomaže da, prožimajući se stvarnošću, utiče na nju lepotom i umetničkom snagom svoga dela, da svojim delom usavršava život i stvarnost čoveka; da usavršava i izgrađuje čoveka, društvo, život« *(O razvitku i zadacima naše književnosti,* — referat na Drugom kongresu književnika, održanom u Zagrebu od 26. do 28. XII 1949, *Književne novine,* 27. XI 1949).

[20] U ovo doba opsedala ga je Indija, u kojoj je proveo poslednje godine života (kao jugoslovenski kulturni ataše) i u kojoj ga je našla i smrt (Nju Delhi, 15. I 1966). Iako ona nije ostavila ni dubljeg ni složenijeg duhovnog traga u njegovom delu, ipak se nikako ne svodi samo na izvesne simbole i motive koji se,

ke forme rutinskog jezika, u njoj kao da ima volje za ćutanjem »mrtvog boga«: »Dani su jednooka čudovišta. Treba ih zadaviti. Raskomadati«; »Dani imaju hiljadu pipaka / — Hiljadu rana treba im zadati / I bosti / Do besvesti bosti«.[21] Rečenica, najčešće u usporenom (i često prekidanom) ritmu rezignacije, prožeta je, na samome svom dnu, ovom žudnjom za »raskomadavanjem« dana, za oslepljivanjem tih »jednookih čudovišta«: oko ove rečenice je oko »jednookog čudovišta«, tog dana poluslepog, oko čiji vid se muti sve više, i u kome se mrak meša sa suzom; ovo oko ne može da vidi ništa, ni jednu jedinu stvar: ni mrtvu ribu ni kriišku ananasa. Nevidljive ruke jezika kao da se *pružaju* ka stvarima, ali ih ne nalaze, ili ih nalaze pogrešno, nalazeći, u stvari, samo pometnju, uzdrhtalost u njoj, zle strepnje, ali i nekakvu gorku sreću zbog te pometenosti. Ništa ne može da bude jasno, jer sve se odvojilo od svojih uslovnosti: reč se odvojila od stvari onako kako se onaj koji pokušava da je izgovori sve više odvaja od sveta. Sloboda koju Minderović ovde traži jeste sloboda od uslovnosti ili sloboda za ovo plutanje između reči i stvari, *sloboda za bezuslovno kao vanpojamno, ali i vančovečansko: sloboda kao ne-biće.* Tu će on negde reći:

Treba se već otvoriti
Ali ne na to srce.
Ne na te uslovnosti.
Treba otvoriti karte.

povremeno, javljaju u njegovim pesmama rastanka (u zbirci *Potonula džunka* i u zbirci *Ogrlica za Nailu,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1966), niti samo na atmosferu njegovoga romana *Poslednji koktel (Narodna knjiga,* Beograd, 1961): doživljavajući u Indiji umiranje svog »boga« apsolutnog Znanja, — svog dotle svemoćnog racionalizma, — Minderović kao da je u njoj nalazio podsticaje za sve očitije okretanje Neznanju, njegovoj vanjezičkoj neiskazivosti ili ćutanju. Osećanje lične odbačenosti, koja će se iskazati simboličnom projekcijom »šugavog psa kog svako tera«, i koje je u ovo doba bilo *centralno* Minderovićevo osećanje, produžava se ovde osećanjem *raspada identiteta,* svog sopstvenog, ali i svih stvari sveta, uveličanom moći iracionalnosti. Ovom otkriću iracionaliteta prethodi osećanje izgnanosti, koje će se, pothranjivano očajavanjem i ogorčenjem, iskazivati doživljajem progonstva iz istorije put ništavila: iz smislenosti put besmisla, iz akcije put pasivnosti, iz racionalizma mobilizatora aktiviste i prosvetitelja (onoga koji je nekada uređivao mesečnik za popularizaciju nauke *Naša knjižica,* Novi Sad, 1937, i, po njegovoj policijskoj zabrani, *Narodnu čitanku,* Beograd, 1938) put iracionalizma naslućenog u refleksima još živog sećanja Indije. Možda je za Minderovića, u njegovim pokušajima *da prihvati* ovo »progonstvo«, Indija postajala zemlja »sudbinske« predodređenosti: zemlja iz koje se ne treba vratiti?

[21] *Dani*

Možda na Lepu Damu.
A džokera nema,

ali, u stvari, jedino zato da bi, istim ritmom iste pesme,[22] i kao u igri neke nezavršive kanaste, mogao da kaže:

O,
Ne treba otvoriti,
Ne treba otvoriti karte,
Ni na srce.
Ni na uslovnosti.
Ni na rascvetane bagremove.
Ni na napuderisani žabo.
Još jedan viski molim.
Još jedan viski molim.

Odbijanje uslovnosti je odbijanje igre »otvorenih karata«; on koji je nekada, kao pesnik Znanja, pokušavao da govori standardno-rutinskim jezikom odavno dešifrovanih simbola i metafora čije značenje je savršeno jasno kao u nekakvoj vrhunskoj igri otvorenih karata, ovde je težio zatvaranju koliko mu je to igda bilo dano. On je »otvarao karte«, otvarajući se »na uslovnosti«, jedino onda kada je umesto negdašnjih stihova: »Moramo se sjediniti čvrsto. Moramo se sjediniti čvršće«,[23] pisao da treba ostati sâm pred ništavilom:

Smrt
Sviće
Treba ostati sam
S glavom u rukama
Zagledan u ništa

(Que sera-sera), ili kada je, umesto patetičnog prorokovanja sveopšteg nalaženja: »Mi ćemo se naći, svi mi! / Mi ćemo goreti kao živi putokazi«,[24] pokušavao da kaže patetiku izgubljenosti

[22] *Nedovršena kanasta; Potonula džunka.*

[23] *Pred oluju; Koraci tutnje. (Novi student,* 1935—36, II. 11. Posvećeno *Žarku Marinoviću* koga su studenti, pripadnici nacističkog pokreta *Zbor*, ubili u studentskom štrajku 4. IV 1936. na Medicinskom fakultetu u Beogradu.

[24] » . . . Mi ćemo buktati kraj puta kao rascvetani crveni bagremovi! / . . . / Iz tame, / Iz pustošne očajne tame na svetlost. / Istrajaćemo svi mi kao jedan, / Rame uz rame — / — / Rame uz rame« (u pesmi *Rame uz rame, Život i rad,* 1939, XXVIII, 16—18; *Pesme).*

kroz infernalne vizije čovečanstva koje, preobraženo u neka kobna bića što proždiru komađe vlastitog tela, pluta u praznini:

Plutamo
Plutamo
Plutamo
S penom na ustima ko bića kobna
I dok komađe vlastitog tela gutamo
Ogromna
Crna
Odasvud
Zjapi na nas bezdan grobna

(Bez jarbola).[25] Najviše »otvaranje na uslovnosti« (ili najviši trenutak igre »otvorenih karata«) je pesma *Omča »Angletera«* koja je datirana: *»M/c ‚Korana'«, Arabijsko more, 21. decembra 1965,*[26] očima »šugavog psa kog svako tera«, Minderović je ovde potražio »zlosrećnog brata Jesenjina«, ritmom Jesenjinovim, pokušavajući da izjednači svoju sudbinu sa njegovom i pretvarajući ovaj motiv progonjenog »šugavog psa« u optužbu:

Mnogi bi hteli da me vide
Bez daha s omčom oko vrata
Il telo moje kako ide
Na trg, glavačke, s trećeg sprata

Priviđam im se na lafetu
— Spremni su ordenje da mi nose —
Dok se ja divim suncokretu
Il dijamantskom sjaju rose.

O mnogi snuju kako ludim
Kod Guberevca, u Ludoj Kući.
. . .
Svima su, davno, spale maske
O, znam — za mene nema luke!
Sa ove plutajuće daske
Stežem ti bratske ruke.

[25] *Potonula džunka*

[26] Štampana je po smrti Č. Minderovića, u *Književnim novinama,* 1966, XVIII, 267.

Ali to je odstupanje, potpuno (a ne samo ritmičko), od *osnovnog* Minderovića ovog vremena;[27] tu, gde »pristaništa nema. / Pristaništa nikada nije bilo«;[28] i gde svakog časa može da se kaže: »Ja stojim sam. / Ja i trajanje«, i gde kroz Minderovića traži svu vlast poslednja izgubljenost: »Treba poći, ruke moje. / Kuda. / Kuda. / Kuda. / Treba poći. / Sam. / I vrata su zatvorena«,[29] pesma se traži kretanjem »s vidika na vidik / s nevidika na nevidik«: svakom pokušaju da se karte otvore usleđuje njihovo zatvaranje, svakoj jasnoj reči, — koja je ova reč o bezuslovnoj izgubljenosti, — sledi zatamnjivanje, govor koji je sačuvao osnovne sintaksičke oblike svakodnevno-rutinskog (ne-bitnog) govora, ali i ispunjen metaforama koje su se potpuno odvojile od racionalnosti i simbolima kao zatvorenim šiframa čiji ključ je zauvek izgubljen, tako da je to pseudo-govor ili u suštini potpuno bezuslovan govor. Tu između vidika i nevidika

ima samo humorna riba crvima pred raširenim nozdrvama,

humorna riba koja je, pokretima već na smrt umornim, talasima inercije doplutala iz prošlosti nadrealizma koju je, međutim,

[27] Ritam tog, osnovnog, Minderovića iz ove epohe je kao u *Potonuloj džunki:* ritam govorenja u slobodnom stihu. Ipak, u ovo doba, a posebno u nekim trenucima poslednje zbirke *Ogrlica za Nailu,* Minderović je pokušavao da svoje slutnje i vizije kaže devetercem u kome ima nešto od lakoće pevušenja, naznačujući tako ideal poezije koja turobnost kazuje sa osmehom i upravo tu treba da nađe svoju osnovnu vrednost. Takva je pre svega *Pesma za Nailu, za spomenar,* koja, pričajući »divne lude stvari« o »malim afroditama« koje prate pesnika, — kao u nekom humornom snu čiji pokreti podsećaju na pokrete igre u lakoj baletskoj sviti (ali i na pokrete lutaka), tako da tu »Nekako pikareskno sve je / Iako bozi zli me štite«, — ovde i onde, tek ponekim stihom, dodirne osnovni svoj doživljaj: »Ne vide srce da krvari / Da ga sam crnim kljunom kljujem« (ili: »Nek zvoni, zvoni taj smeh zlatni / Ta varka . . . ali treba ići / Svi putevi su nepovratni / I niko ne zna gde će stići«). Pesnik ovakvih stihova (» . . . čudni stranac / Iz ko zna kakvog belog sveta / Na nozi — s teškom kuglom — lanac / Na usni — večna cigareta«), kao da je hteo *tragiku da spoji sa šansonom.* Da li je to pokušaj njegov da *lakoćom* zvučanja ovoga deveterca, u kome ima i nekog prizvuka humora, — toliko inače odsutnog u Minderovićevoj poeziji, — bar donekle odloži, ili umanji, crne svoje slutnje iz ovoga vremena, one iz *Omče »Angletera«:* »I plovim, plovim bez kompasa / Dok mi se oči stravom mute / . . . / O, da procvilim stid me nije / Ko šugav pas kog svako tera / Jer i na pesku Arabije / Ja vidim omču »Angletera« / — / Taj kobni često vidim kamen / Dok gasi mi se ostatak svesti. / Znam: dnu me tada vuče kamen / Jer moramo se, ipak, sresti«?

[28] *Malaksali lotosi*

[29] Takođe u pesmi *Malaksali lotosi.*

Minderović ovde pokušavao da učini svojom sadašnjošću, i, — još bezizglednije, — tu

ima samo umoljčan post-scriptum umoljčane mrtve ribe

(Pod kulom ćutanja).[30] Tu je Minderović svoja očajavanja i ogorčenosti »šugavog psa kog svako tera« kazivao stihovima koji ništa neposrednije ne kazuju:

O,
takozvana srećo.
Moljci su krenuli na roze.
Moljci su se priljubili i na lice i na naličje.[31]

Neprozirnost njegovih simbola i metafora ponekad je potpuna. Ali ta neprozirnost nije delo sukobljavanja datog i ne-datog, svesnog i nesvesnog, i otuda u njoj nema ni najslabije provokacije za duh i sećanje niti unutrašnje napetosti: ova neprozirnost i nije delo težnje za sintezom, za prodiranjem ka bitnosti, koncentracijom, nego je, upravo suprotno, stvar Minderovićeve naglašene težnje za dekoncentracijom. To je *htena dekoncentrisanost* čijim maticama metafore i simboli plutaju kao »bića kobna« koja proždiru sama sebe, lebdeći nad bezdanom u prostoru u kome nema ni stvari ni sećanja na njih, ili htena savršena bezuslovnost, hteno mimoilaženje jezika i uma, u opuštenosti ravnodušnosti koja, makar i da pevuši za Ivom Montanom i Doris Dej *Que sera — sera,* ne prestaje da se hrani gorčinom »šugavog psa« na putu ka idealu iščezavanja, ali ostajući, u stvarnosti, samo u ovoj *htenoj* i negovanoj nebulozi u čijim rečenicama (najčešće dugim), usporenih ritmova, akcenti očajavanja ne prestaju da se mešaju sa akcentima naglašeno literatorskog duha, pa — ne retko — i izvesne glumljene blaziranosti i snobizma.[32] Tvrdeći

[30] *Potonula džunka*

[31] U istoj pesmi.

[32] Kao odjek na šlager *Que sera — sera,* na Doris Dej i Iva Montana (u istoimenoj pesmi), i sa »melanholičnim osmehom« glavne junakinje romana *Poslednji koktel* (» . . . Bio je to jedan od njenih melanholičnih osmeha koji je često, katkad samo zbog umora, primenjivala (?), i kad nisu baš bili u pitanju (?) ljudi koji su joj naročito bliski«, — str. 46), tu gde sve kao da iščezava, pa nema »ni viskija na terasi uz kikot šakala« *(Poslednji koktel,* str. 95): »Još jedan viski molim. / — / Još jedan viski molim jer veselog džokera nema. / Viski. / Za toplu, / Beskrajnu kišu, / Viski. / Za savijena jedra u izgubljenom pristaništu, / Viski / Za ljiljane uslovnosti. / Viski / Za mali plahi vikend. / Viski / Za stihove. / Viski / Za Lepu damu« *(Nedovršena kanasta).*

da »Nema blistavih šina, / Ima nešto neparalelno«,[33] Minderović je čak više hteo ovu neparalelnost nego što je zbog nje očajavao. On koji je, uprkos *trajnom* osećanju nedosežne bitnosti i promašenog (ne-bitnog) govora, u ratu, na zgarištu, u nemirenju sa uništenjem sveta i ljubavi, u jednom magnovenom trenutku pokušao da se ostvari i kao pesnik ideala savršene usklađenosti upravo kao savršenog paralelizma reprodukovanog »paralelističkim« stihovima: »Ptica leti, / cvet cveta, / čovek voli«,[34] hteo je sada potpunu neusklađenost koja ne samo što ne dozvoljava ovakve »paralelističke« stihove nego doziva apsolutnu nebulozu. Osluškujući termite kako prodiru svuda (čuo ih je čak i »u klavirskoj etidi nad malaksalim drvoredom palmi«), i gledajući »ogromne amrele« kako se sklapaju, — neke »crne slepe miševe« što se »lepe za klavirsku etidu«, — on je otkrivao kako se, usred ovog sveta sveopšte neparalelnosti (sveta u kome je mrtav bog ili apsolutno Znanje, — savršena usklađenost, — »paralelnost«, — sveta i uma, — u kome svet nema para u umu, niti um u svetu, ali u kome ni čovek u sopstvenoj svesti nema svoj *par*, pa u njega, samootuđenog, prodire ništavilo bezjezičnosti), sve završava kao »pompa u ćorsokaku«?[35] U toj »pompi u ćorsokaku«

[33] U pesmi *Potonula džunka;* v. u knjizi *Potonula džunka.*

[34] *Zgarište;* v. u knjizi *Pesme.*

[35] Istoj »pompi u ćorsokaku« posvetio je Minderović i kratak roman *Poslednji koktel,* tako da ova proza čini nesumnjivo jedinstvo sa stihovima koje je on u to doba pisao. Osnovno osećanje je i u ovom romanu osećanje izgubljenosti: motiv »stranca«, prisutan u ovo vreme u tekućoj misli o literaturi i savremenom svetu, protkan je ovde, s vremena na vreme, idejama o svetu »mrtvog boga«. Čovek deluje protiv svoje volje i zavisan je od slučaja. Glavna junakinja ovog romana, Vera, dok sanja o Ljubiši, svom drugu iz epohe *Fizičke sale* (predratne studentske revolucionarne omladine beogradskog univerziteta), koji je »Mrtav jahač i mrtav konj Revolucije«, leći će u postelju sa savetnikom ambasade Maksimovićem, iako je ovaj »idealan primerak socijalističke prvobitne akumulacije. Za špiritus. Za spomenik na Terazijama. Za Čuturilov bukvar na prvoj stranici. Dvoličnost i nenasita pohlepa za zaradom, duhovna samodovoljnost, blefovi beskrajno razgranatog klikaštva, a ugnjetavanje nižih, redovno prećutkivanje i najočitije nepravde« (str. 45), da bi doživela kraj na peščanoj plaži Bengalskog Zaliva: silovao ju je i ubio (udarcima nožem u trbuh) neki prosjak.

Ta smrt, besmislena jer potpuno nepredvidljiva iz čitave dotadašnje istorije junakinje *Poslednjeg koktela,* predstavlja trijumf besmislenosti (po modelu literature »apsurda« šezdesetih godina), koja napreduje, kao preteća senka, kroz svesti Minderovićevih junaka, od samih početaka knjige. Minderović ne pokušava da otkrije razloge (»uslovnosti«) ove sverazarajuće besmislenosti, i to očito zbog toga što se čuva da tu besmislenost ma kakvim iole razvijenijim tumačenjem ne izneveri: stilom koji se koleba između feljtonizma i poetizacije, uz

može da se ide samo »na prstima koji otpadaju. / Prst po prst«,[36] u likovanju pometnje ovoga savršenog neparalelizma, u kojoj sve

naglašeno pribegavanje rečenicama izdvojenim u posebne pasuse, — i to tako da su pojedini odlomci, pa i čitave stranice, sasvim blizu stila pesama koje je u ovo doba pisao, — on se trudi da dočara *konfuznost* sveta *Poslednjeg koktela.* (Lirizam, koji se mestimično ovde traži, u stilu »poetskog« romana epohe 1950—1960, jeste lirizam ove konfuznosti koja onemogućava ma kakvu dublju motivaciju postupaka junaka i događaja; Minderovićevom pokušaju da se, u poeziji, radikalno preobrazi, odgovara ovaj njegov pokušaj potpunog preobražaja u prozi: *Poslednji koktel* je antiteza, i mentalno i stilski, njegovoj »povesti« *Oblaci nad Tarom,* iz 1946, — drugo, redigovano izdanje 1958, — koja proizilazi iz dnevnika *Za Titom,* 1946, a takođe i njegovim dramama *Kupina se rascvetala,* 1950, i *Orden,* 1951, »pozorišnom komadu u tri čina« u kome se junaci »Selekšn« društva, u rudniku Jabukovac, u poslednjim danima pred 1929, svim silama trude da, rečju i gestom, svakoga časa otkriju, kao u nekoj nušićevskoj karikaturi bez smeha, motive svojih postupaka.) Ipak, između dve reminiscencije na epohe Fizičke sale i revolucije, i škrtih, a liriziranih, opisa Indije u kojoj ovi junaci njegovi (službenici jugoslovenske ambasade u Nju Delhiju) doživljavaju svoju *izgubljenost,* oseća se kob »mrtvog boga«: sve boje nekadašnjeg sveta su se » . . . istopile, rastvorile. / I sa bojama ljuti enkavedeovski duvan u jevtinim vojničkim duvanjarama. / Ne u krvi, u grču svih stvari. / U njemu. / U čuvaru jednog davno ugašenog plamena, pepela što se sve više pretvara u surovo, rogobatno, sve vitalnije ništavilo biologije« (str. 79). Tu, gde se ponekad ističe da »To stihija socijalističke prvobitne akumulacije hoće da nadvlada naš zanos iz Fizičke sale« (str. 106), taj zanos je već mrtav (to je, za glavnu junakinju romana, » . . . neki daleki eho patetike Maksima Gorkog, opet nešto iz Fizičke sale, jedna slučajno stvorena parafraza, crvena pantljika u njenoj devojačkoj kosi, slatki narkotik koji je ona toliko upotrebljavala da ni na nju nije imao nikakvog dejstva. Još nije mogla da bude svesna da nema dejstva ni na druge«, — str. 38); ponekad će se reći da je »život (. . .) *širi,* mnogo širi« od vere u revoluciju (»Lepo je to, ta vaša vera. Ali da li to može, da li to treba da bude sve? Život je širi, mnogo širi . . . «, — str. 114), ali to nije otkrovenje »širine« života, nego »agresija biologije«: to je propadanje volje i svesti koje se iskazuje ovom agresijom »ništavila biologije«, nečim slepo-bezizlaznim, uništavajućim: smrt u Indiji, pod rukama nepoznatog prosjaka, ne samo što prekida, neočekivano i apsolutno besmisleno, istoriju Fizičke sale i epohe juriša na Zelengori i tifusnih snoviđenja na Drini, nego ona prekida i *svaku* istoriju: to je *likovanje »ništavila biologije« nad istorijom,* ili likovanje besmislice nad dotadašnjim svetom apsolutnog smisla. Svet koji u *Poslednjem koktelu* opisuje Čedomir Minderović ostaje neopozivo svet »mrtvog boga«: junak ovoga sveta od subjekta istorije pretvara se, nošen nezadrživim talasima agonije (i nesposoban čak ni da postavi pitanje o njoj), u objekt obesmišljavajuće biologije. (Smrt glavne junakinje romana jeste projekcija, na ravni erotizma svedenog na »ništavilo biologije«, motiva »šugavog psa« kao centralnog Minderovićevog motiva ovog vremena.) *Poslednji koktel* je roman o prvoj generaciji revolucije kao »izgubljenoj generaciji«: on ponavlja »pompu u ćorsokaku« *Potonule džunke:* tu »Veseli džoker leži na korak od nas / U pristaništu, / Na kiši, / Bosonog, / S glavom u vodi. / Provaljene lobanje. / Bio i bitisao« *(Nedovršena kanasta).*

[36] *Malaksali lotosi*

lađe su potonule (svaki brod može da bude tu samo *potonula džunka),* ali tako što je tu, ipak, *očajanje crno lice literatorske nade:* osuđen na očajavanje (istinski, dakle, očajavajući), Minderović kao da je i verovao da treba da se prepusti obesmišljavajućem očajavanju da bi stigao do poezije. On je od očajavanja očekivao svoju pesničku renesansu.[37] On je bio ubeđen da u poeziju može da uđe jedino na vrata očajanja. Tražeći

Jedno zbogom za usta na katarci. Usta od gutaperke. Usta od stanjola. Svejedno. Svejedno. Svejedno,

[37] Ipak, postoji pokušaj da se ovo porekne, i to tako što će ovaj pozni Minderović, u kome »čući mrtvi bog«, i koji umesto »jasnih« rečenica apsolutnog optimizma i mobilizacije pokušava da piše tamno-metaforičkim jezikom beznađa, da se prikaže kao pesnik koji je ostao veran »načelu i obavezi prisustva« i koji se, čak, ovom poznom svojom poezijom, u stvari samo *vraćao* samome sebi, i to onakvom kakav je bio u nekim pesmama svoje najranije mladosti, kada je podražavao M. Nastasijevića. P. Palavestra, u pogovoru romanu *Poslednji koktel (Načelo i obaveza prisustva u književnom delu Čedomira Minderovića),* kaže da je Minderovićevo »oslobođenje od prakticizma značilo povratak sebi samom, stavu i ruhu svoje poezije. Još od samoga početka, od *Cveća gladi* i *Dokumenata,* kroz poeziju Čedomira Minderovića provlačila se izrazita sklonost ka nastasijevićevskom zgušnjavanju izraza, ka lirizmu i jakoj simbolici, tako da, u stvari, hermetičnost i ekstremna metaforičnost *Potonule džunke,* po jednom velikom krugu, nastavljaju i povezuju bitne odlike i vrednosti njegovoga pesništva«.

To je, očigledno, u skladu sa nastojanjima samog Minderovića iz ovog vremena. (Minderović, koji u prvi poratni izbor svoje poezije, *Pesme,* nije uneo ove rane, »nastasijevićevske«, pesme, uneo ih je u zbirku *Gorke godine,* objavljenu 1958, godinu dana pre *Potonule džunke,* i pošto je takozvani »modernizam« ovog vremena u srpskoj poeziji ne samo izborio pravo na postojanje nego se, stičući »vlast« i, sa njom, sledbenike i među dotadašnjim žestokim anti-»modernistima« kakav je bio i Č. Minderović, već izvrgavao u svoju suprotnost.) To je pokušaj da se Minderović prikaže kao pesnik u čijoj biti je oduvek bio »*hermetizam*« (kao pesnik koji je, po svojim osnovnim svojstvima, oduvek bio »modernista«), ali zbog toga je to i *pokušaj »likvidacije« Minderovića kao socijalnog i mobilizatorskog pesnika* čija retorika i verbalizam su suština suprotnost svakom »nastasijevićevskom zgušnjavanju«; to je pokušaj da se pesme tog, socijalnog i mobilizatorskog, Minderovića, — sve zbirke stihova koje je ovaj pesnik proleterske koračnice *Crven je Istok i Zapad* napisao posle prve svoje dve zbirke, prenoseći ih, često, iz zbirke u zbirku (*Mladost bez sunca,* 1934; *Koraci tutnje,* 1936; *Izabrane pesme,* 1936; *Iznad ponora,* 1939; *Pesme,* 1947; *Povratak pesnika u ulicu koje nema,* 1949; *Gorke godine,* 1958), — pa i sva njegova proza pre *Poslednjeg koktela* (dnevnik *Za Titom,* povest *Oblaci nad Tarom,* a takođe i dve drame: *Kupina se rascvetala* i *Orden),* — prikažu kao nekakav »veliki krug« kojim se Minderović vraćao toj svojoj bitnosti, pa čak i kao nekakva »povremena i privremena ustupanja zakonima delujuće forme«, ali koja »nisu mogla da izmene imanentne osobine te poezije«.

pokušavao je on da kaže *dobardan modernoj poeziji kao zbogom svakome iole stvarnijem naporu progovaranja:*

O Pojče-pigmeju. Podigni čašu na ovoj kiši. Zvekni praporcima-katancima. Nad Pristaništem Oblapornih, u ljubičastom testu oblaka, pojavilo se čudno znamenje.

O, srce-urno. Nema srca. Nema urne. Nema pepela. Svejedno. Svejedno.

. . .

Odjednom — podigao se helikopter. U nedelju. Iz moga dlana. Iz katrana. Iz zbogom, zbogom, zbogom.

Ali to nije bila nedelja. To je bio dan bez imena. To je bio dan bez lobanje. To je bio dan bez lakovanog cilindra. U takav dan dižu se mrtvi srebrni helikopteri sa moga dlana.

Odjednom . . .

To je bio san kada je na male tamne ukosnice opet došao miris-miomiris njene kose. Dan koji se nikad ne može vratiti. Nikad

(Udes u Pristaništu Oblapornih).[38] Očigledno, očajanje ovde treba da bude funkcija poezije čija »modernost« sastojala bi se u slepim simbolima i nerazrešivim metaforama ili u pseudo-govoru Ne-znanja. To je izvrnuta rukavica Minderovićevog racionalizma apsolutnog optimizma: »iracionalizam« apsolutnog očajanja; ali tu, dok se na horizontu Minderoviću ukazuju samo »mrtav jahač i mrtav konj revolucije«;[39] i gde poeziju ne pišu ruke

Međutim, ne samo što se kroz poeziju koju je Minderović pisao kao pesnik pokreta socijalne literature i kao pesnik antifašizma, i koja je, po definiciji, protivna ma kakvom »hermetizmu«, ne provlači nikakva, a najmanje »izrazita sklonost ka nastasijevićevskom zgušnjavanju izraza«, nego te »sklonosti« nema ni u *Potonuloj džunki,* koja je dosledno anti-nastasijevićevska: delo dekoncentracije koja vodi obilnom verbalnom razlivanju, u stilu nekakve »nonšalantnosti« koja je izvan svakog naloga sažimanja, a ne delo koncentracije (najmanje one apsolutne, Nastasijevićeve). U nekim trenucima ovog verbalnog rasipanja Minderović je pokušavao da se privoli anti-nastasijevićevskom nadrealizmu, a ne Nastasijeviću, i to zaista »po velikom krugu«: ne samo pošto je osnovni nadrealizam uveliko pripadao istoriji nego i pošto su već, u prvoj epohi sukoba sa dogmatizmom (posle 1950), već postavljeni osnovi nove poezije koja je, između ostalog, značila i ponovnu afirmaciju izvesnih *pesničkih* iskustava i vrednosti nadrealizma.

[38] *Književne novine,* 1957, VIII, 55.

[39] *Poslednji koktel,* str. 57.

revolucije nego »ruke koje drhte, uzaludne ruke, prazne ruke u praznini ove totalne samoće«,[40] Minderovićeva predstava moderne poezije ostala je savršeno ista kao u doba kada je on, u ime revolucije, njoj pokušavao da suprotstavi sentimentalno-didaktičku socijalnu pesmu ili mobilizatorsku patetiku: govor te poezije ostajao je za njega *bespredmetan i nesuvislen govor*. Ideja o modernoj poeziji kao *takvom* govoru, sadržana u nekim tekstovima (pre svega u ovom *Udesu u Pristaništu Oblapornih),* ni najmanje se ne razlikuje od predstave dogmatske svesti, kao svesti apsolutnog Znanja; promenio se jedino Minderovićev *stav* prema tako shvaćenom »modernizmu«.

Otuda u njegovom promašenom govoru uvek ima nečeg usiljenog, pa i nečeg od neželjene karikature racionalno nesvodljive poezije. To je *pseudo-modernizam kao svesno negovan promašeni govor,* kao kultivisanje neparalelnosti, po površini svesti u čijoj dubini ostaje nesavladani racionalizam, tuđ svakom stvarnom iskustvu Ne-znanja. Tek u ponekom stihu potraži izvoran doživljaj svoju reč i ritam, navodeći na pomisao da u tom očajanju ima i neke više kobi, — možda onog udesa »razočaranja« koji nije, nikako, samo takozvani »objektivni splet okolnosti«,[41] nego pre svega *apsolutno Ne-znanje kao neumitan udes duha apsolutnog Znanja* (apsolutno neverovanje kao neumitnost apsolutne vere), ništavilo koje dolazi da poravna račune sa duhom besprizivnog »optimizma«?, — ali literatorska ambicija sve to izopačava i uništava: i posle ovih stihova nerazumevanja nije li Minderović ipak ostao u svojoj »uskoj ulici« da tamo, sa suzom nade u oku, još uvek sluša kako mu brat priča da je *razumeo sve* što je Barbis govorio na beogradskoj železničkoj stanici jer je ovaj pesnik, između dve rečenice, uzvikivao: *»Kamarad, kamarad«?*

[40] Isto, str. 109.

[41] Beležeći njegovu smrt, *Književne novine* (u navođenom broju, od 22. januara 1966), pisale su: »Poslednje godine života Čedomira Minderovića bile su gorke godine bolesti, umora, rezignacije. Subjektivna uznemirenja i objektivni splet okolnosti nagrizali su i onako trošno zdravlje pesnika«.

Dimitrije Mitrinović

Dimitrije Mitrinović je najdosledniji *programski* iracionalist srpske poezije prve decenije veka. U nešto više od sedamdeset pesama, koliko je napisao od 1905. do 1912, i koje nikada nije sabrao u knjigu, on je pozivao na ekstazu kojom biće čoveka postaje božanski svečovečansko. Nije teško u ovome pozivanju njegovom na vrhunsku ekstazu naslutiti mladobosanca koji Bosnu doživljava kao *Okkupacionsgebiet* i koji je, nepomirljiv s pasivnošću, hteo i u monumentalnim kamenovima Ivana Meštrovića da vidi »stvaranje neodoljivo, koje prodire iz dubina nesvijesti«, ili »vrtlog energija, stremljenje sila u svim pravcima; to su izražaji ogromne dinamike«, ». . . nagnuće kolosalnom, (. . .) želja za prostorom, za obimnošću i obilnošću«.[1] U ovim rečima ima više Mitrinovića nego Meštrovića: u sopstvenom duhu on je nosio »nagnuće kolosalnom«, ovu »želju za prostorom«; svuda i u svemu Mitrinović je pre svega tražio sintezu. On je verovao, fanatički, da sve teži *Jednom,* ili velikom, apsolutnom *Svemu,* i doživljavao je dramu svoga duševnog i duhovnog života kao dramu podvižnika vrhunske sinteze. U tome svom snu stigao je do mita o Svečoveku, kao duhu kojim se iskazuje sâm bog. San o moći, kojim je on grozničavo živeo, objavljujući da kroz njega *Promisao* progovara (promisao kao neka misao koja se ne saznaje racionalnim putem nego estetički) jeste njegova

[1] *Ivan Meštrović; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 9. i 10.

»žudnja nemoći«:[2] integralizam Mitrinovićev pamti stvarnost nemoći u sveopštoj razjedinjenosti.[3]

Zato što je u Mladoj Bosni, ali i u celom pokretu nacionalističke omladine, imao jakog uticaja, ali nesumnjivo i zato što je pesimizmu osnovne srpske poezije svog vremena suprotstavljao kult energije, u stilu aktivističkog iracionalizma, Skerlić ga je pozdravljao kao »jednog od glavnih ideologa i najboljih pisaca našeg mlađeg naraštaja«.[4] Nesumnjivi pragmatizam Mitrinovi-

[2] Naslov treće pesme u ciklusu *U bolesnim noćima, Bosanska vila,* 1909, XXIV, 3. (Pesma je potpisana *M. Dimitrijević,* kako je često Dimitrije Mitrinović potpisivao stihove; takođe se potpisivao, ispod pesama, i pseudonimom *Anticus.)*

[3] Možda za tumačenje Mitrinovićevog sna o integralnom nije beznačajna ni okolnost: da je majka Dimitrija Mitrinovića umrla na porođaju devetog deteta i da mu se otac, učitelj Mihailo Mitrinović, potom oženio šesnaestogodišnjom devojkom sa sela (sa kojom je imao još petoro dece); po očevoj ženidbi porodica se rasturila, a Dimitrije Mitrinović otišao je od kuće. Nije se ženio i nije imao dece. U Engleskoj, gde je živeo od 1914. do smrti (Richmond, Surrey, 28. VIII 1953), on je osnivao razna udruženja i klubove, živeći u okviru »artificijelne porodice« koju su sačinjavali ljudi različitih staleža, nacionalnosti i struke, i čiji osnovni intelektualni cilj bio je u interdisciplinarnoj aktivnosti. Njegova sestra, koja je došla da ga vidi pre no što će on umreti, čekala je sedam dana da bi dobila dozvolu da ga poseti; međutim, kad joj je poseta dozvoljena, Mitrinović ju je dočekao mrtav. (Iz usmenog saopštenja Gordane Mitrinović, 21. XI 1966, i Čedomira Mitrinovića, 14. IX 1967.)

[4] U članku *Novi omladinski listovi i naš novi naraštaj; Srpski književni glasnik,* 1913, XXX, 3. — A. G. Matoš pisao je sasvim drugačije: »Čuli smo da je bio u Beogradu i u Trstu, da je filosof druge, treće godine i da je vrlo muzikalan, pošto svira na violini. Svira bez nota, to je istina, i muzikalni ljudi ga nikad ne čuše svirati. Međutim, svjetski virtuozi sviraju bez nota. Mitrinović je dakle guslač, a sva je prilika, da je umjetnik na drombulji, na mundharmonici, na češlju sa papirom, pa nema sumnje, da je svoju glazbenu karijeru počeo na dvojnicama, a možda i na okarini. (. . .) Dok drugi kritičari postaju, kritičari Mitrinovići se rađaju. Mitrinović poznaje Mozarta i Beethovena, a da ga nikad nije video. Taj najnoviji način autoritativne kritike zove se psihološka estetika« *(Moljci, Hrvatska sloboda,* 1911, IV, 39; v. A. G. Matoš, *Djela,* knj. X, izd. *Binoza,* Zagreb, 1935—1940, str. 221—222). Povodom Mitrinovićevog prikazivanja Meštrovića, Matoš je pisao da je Mitrinović »u Marjanovićevom *Jugu* (. . .) prikazao hrvatstvo kao — austrijanštinu, slaveći svog mecenu kao antiaustrijanca, dakle antihrvata, sve na uhar ‚narodnog jedinstva' i sloge srpsko-hrvatske! Meštrovićevom jamačno preporukom osvrnuo se i u minhenskom nekom listu, prikazavši sve Hrvate osim onih iz Banovine — Srbima, a Hrvatsku običnim provincijalizmom, srpskim pokrajinskim, geografskim pojmom« (*Panegirik, Mlada Hrvatska,* 1911, IV, 10; *Djela,* X, str. 294). Tin Ujević, koji je pripadao pokretu jugoslovenske nacionalističke omladine kao i Mitrinović, branio je Mitrinovića od optužbi da »posrbljuje Hrvate pred stranim svijetom« *(Hrvatska),* da je »separatista, srpski frankovac« *(Obzor):* »I onda reći da g. Mitrinović ne priznaje Hrvata! Kako ih ne bi priznavao, kada on sebe sama priznaje Hrvatom:

ćev (koji, po intenzitetu, nije zaostajao za Gaćinovićevim pragmatizmom), Skerlića je privukao: »Tražimo aplikaciju praktičku, upotrebljivost pragmatičnu, delotvornost, životodavnost istine i lepote, snagu i plodnost njihovu (. . .) i mrzimo i preziremo mi istine i lepote koje oslabljuju ili su bez volje da sruše strahovitu vladu protivrečnosti, režim što satire čast čoveku i obesvećuje mu ideal: svet nije samo bol i zlo, nego rugoba i grdoba, i nije duša nesrećna od života, nego je čovek gnječen od vlastodršca«.[5] Ali, Skerlić nije video (ili, najverovatnije, *nije hteo* da vidi?) da je aktivizam Mitrinovićev, uprkos svim svojim neposredno-pragmatičkim ciljevima, u suštini *religijsko--iracionalistički:* da se Mitrinovićevi pozivi na pobunu protiv sveta nasilničke države i nepravde, protiv »monarhija« (u pluralu: dakle ne samo habsburške), protiv socijalne nepravde, prepliću, neprestano, sa pozivima na službu »onome svetu«: »Zavetujemo se biti protiv tela i protiv duha za veliku slavu čovečje duševnosti, za bogosličnost našu, čovečnost ljudskog roda. Odričemo se zadovoljstva tela i sreće duha. (. . .) Za onaj svet se odlučujemo, mi sutrašnji od danas, protiv zemlje. Protiv bestije u čoveku i protiv civilizacije u kulturi«.[6] Nije video da se, po neumoljivoj logici ove volje za »bogosličnošću« što okreće »protiv Zemlje«, u Mitrinovićevom pragmatizmu raspaljuje moćan anti-pragmatizam: »Praktika je od ovoga sveta; akcija je profana, ništa ne hteti, sve osećati, sve poimati, mišlju sve obuhvatiti i proniknuti — božanska je i sveta mudrost. Ne u delu nego u misli je najnevinija, najčistija, lepa, tiha sreća, u dubokoj sveobimnoj misli, u znanju i razumevanju dela. Lenjost mudrosti je divna slast, delo nepraktično, nezainteresovano, neupotrebljivo, stvoriteljstvo, misli, sadašnje teorije; izgrađivanje sjajnih i čistih ogledala stvarnosti delo je dostojno duha. Ali je lakše raditi nego misliti, profano jeftinije biti stvoritelj najveće prakse nego najveće misli; akcija je neinteligentna. A

Hrvatom s jednostavnoga razloga što je Srbin, kao ja što se priznajem Srbinom, baš zato, jer sam Hrvat« *(Grudobran Hrvatske, Zvono,* 25. XI 1911; v. *Sabrana djela* T. Ujevića, sv. X, izd. *Znanje,* 1965).

[5] *Estetičke kontemplacije; Bosanska vila,* 1913, XXVIII, 4. (Navedeno po hrestomatiji Predraga Palavestre *Književnost Mlade Bosne,* knj. II, izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1965; svi Mitrinovićevi prozni radovi napisani do 1914. osim teksta o Svetislavu Stefanoviću, navođeni su po ovoj hrestomatiji.)

[6] Isto.

teorija nemoćna. Šta da se radi? Ne znam ništa, šta kome žudi srce«; »Tek, kroz dušu treba govoriti nama današnjima, jer smo odveć zaposleni sobom da bismo se mogli žrtvovati za nečiju praksu ili nečiju teoriju; a vrlo se jeftino izražavati pučki, i ništa kraće od pojma. S druge strane, od zemlje ništa svakodnevnije, i ni za jedan izraz nije potrebno manje misliti, koliko za rad, praksu, život: hoćemo o Markovim konacima da se priča, o onom sa druge obale, o onom čega nema i što ne znamo šta je. Stomačno se živi i pučki se živi, grdno se i nisko živi i prevrat je bezbožnika protiv svakog ideala što doživljujemo; u pravdu veruju ovi mladi što se bore za čast i više od sebe vole san«.[7] On hoće »prevođenje duha u dušu; carstvo dušino hoćemo da je u nama, jer je carstvo božje u njoj«.[8] Filosofija duše D. Mitrinovića je »živa i snažna filosofija, mudrost u kojoj se svet ne ogleda samo nego prema kojoj se upravlja. Nije misao što je delo nove filosofije, nego je delo njena misao«.[9] To je aktivistička filosofija, ali njen aktivizam, ma koliko bio određen akcijom Mlade Bosne, nikako ne završava u okvirima te akcije nego je prožet i jakim iracionalizmom apsolutne volje koja će se iskazati kao volja bogotražioca: ako je ta volja začeta u Mladoj Bosni, ona je završila u bogu.[10] To je eksplozija volje koja, u nemirenju sa

[7] Isto.

[8] Isto.

[9] Isto.

[10] Ne može biti nikakve sumnje da je idealizam Dimitrija Mitrinovića razvijan »u vreme titanizma materijalnog, urnebesnih pobeda od kojih biva ojačana jedino zemlja i zadovoljena manjina bestidnih, koji su nadmoćni niskošću novca i vladaju ubogim masama što žive za rad i rade za zemlju u sebi. (. . .) Moloh je bog, božanstvenost sna moralnog je obesvećena zversko zločinački i sramotno po čovekovu istoriju: ne može se više ovako beščasno i bogomrsko živeti, i nećemo da živimo sebe nedostojno, mi koji smo sutrašnji u današnjici« *(Estetičke kontemplacije).* Nije teško naslutiti u pobuni »protiv bestije u čoveku i protiv civilizacije u kulturi« pobunu protiv Austrije, kao nosioca »civilizacije« (kapitalisanja) u Bosni, kao što u idealizmu »duše«, koji je protivstavljen stvarnosti u kojoj se »stomačno živi«, nije takođe teško naslutiti herojski idealizam mladobosanaca koji je išao do asketizma: »S ogromnom ljubavlju smo čitali roman Černiševskog *Šta da se radi,* zastajući sa divljenjem pred silnom figurom asketa Rahmetova. (. . .) Mi smo podražavali heroja Černiševskog koliko god smo mogli. U statute naših grupa ulazila je obaveznost uzdržavanja od ljubavi i vina. Verovaćete mi ako reknem da smo se svi pridržavali pravila« (Gaćinović, u članku *Sarajevski atentat,* napisanom na traženje Trockog, 1915; v. u knjizi *Ogledi i pisma* Vladimira Gaćinovića, izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1956; o tome, a takođe i o askezi mladobosanaca v. Vladimir Dedijer, *Sarajevo 1914,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1966). Ali taj idealizam »duše« prožet je u Mitrinovićevom slučaju i sasvim

ograničenjima u svetu, ide i u nemirenje sa ograničenjima »ploti«, ali i »duha« (samog razuma), kao volja »duše« koja jedino zna za *Jedno* apsolutnosti — koja je svečovečanska (ekumenska) i kosmički sveobuhvatna.

Iracionalistička misao u stihovima Dimitrija Mitrinovića je tipično mistička. Ideal lepote je ideal vrhovne dobrote. Lepota je »neponjatna« (iracionalna), ona počinje tamo gde *prestaje* poimanje. Nemogućnost poimanja nije prokletstvo jer nepojamnost vodi lepom. Iracionalna lepota rađa se u slomu racionalnog uma, »Haos neznanja« je u korenu »tragedije čovjeka«:

Sve zagonetka ganja (?!) jedna drugu,
Lutanju mome dogleda ni kraja . . .
Haos neznanja! . . . Mutno — nigde sjaja!
. . .
Duboko ćutim tragiku čovjeka

(Moja tuga).[11] *Zagonetka,* — koju, po maniru tadašnje srpske poezije, Mitrinović predstavlja kao *Sfingu,* — jeste *Noć* racionalnog uma. Međutim, ako zagonetka posvećuje u ovu Noć, ona kao

jasnim religijskim tendencijama, koje su došle do nedvosmislenog izražaja u stihovima koje je on pisao gotovo na samim počecima svog intelektualnog života, i koje će se javljati u njegovoj misli i ideologiji protivurečno se preplićući sa pragmatizmom i sa pozivima na borbu protiv nasilja, da bi kasnije postale osnovni njegov sadržaj, pa čak i pretekst i forma njegovoga dubokog reakcionarstva: otpor Austriji samo je pojačao ove tendencije, ali njihov izvor nije u tom otporu.

Godine 1912, kada je pisao, — ili bar bio jedan od pisaca, — *Program omladinskog kluba »Narodno ujedinjenje« u Beogradu,* on je u *Estetičkim kontemplacijama* napisao i rečenicu (već navedenu); ». . . odveć smo zaposleni sobom da bismo se mogli žrtvovati za nečiju praksu ili nečiju teoriju«. Gavrilo Princip je, aprila iste godine, u jednom pismu poručivao da se treba držati »Mitrinovićevog revolucionarnog programa« (v. o svemu tome takođe u knjizi *Sarajevo 1914.* V. Dedijera). Na vest o Principovom atentatu, koja ga je našla u Nemačkoj, Mitrinović je napustio Nemačku da bi, nešto kasnije, otišao u Englesku. Novembra 1918. oglasio je u Londonu smrt Dušana Popovića (to je crveni list, sa velikim crnim krstom, na engleskom i srpskom jeziku: »Sa velikom tugom u duši objavljujem smrt svoga prijatelja / Gospodina Dušana Popovića / Sekretara Srpske Socijaldemokratske partije / koji preminu jutros u Francuskoj bolnici u Londonu podlegav jednoj kobnoj operaciji. / Dimitrije Mitrinović — London, 8. XI 1918. Palace hotel, Bloomsbury Street W. C.«), ali je u Engleskoj osnovnu svoju misao izražavao upućivanjem na »individuaciju« i »interiorizaciju« kao na jedini način (religijsko-mistički) otkrovenja Svečoveka (Sveduha).

[11] *Bosanska vila,* 1907, XXII, 2.

da se u toj Noći preobražava u jemstvo Lepote: ako je ova Noć bila Noć uma (fenomen racionalne svesti koja otkriva svoju nemoć), ovaj racionalni Um, pronalazeći Noć kao nerešivu zagonetku (kao Sfingu čiju tajnu ne može da dokuči), transformiše se u Um nedokučive lepote, ili *um estetskog iracionalizma:* um lepote onoga što je *racionalno nedokučivo.* Zagonetno se preobražava u lepo; ako Tajna jeste *noćna,* Noć u koju ona posvećuje jeste *lepa.* Noć je noć Zagonetke, ili Tajne, koja je kosmički nedokučiva (nedokučiva kao kosmos): tako se *mrak* Kosmosa preobražava u njegovo *plavilo,* koje je prepuno *zvezda.* U noći Dimitrija Mitrinovića »sjetnim pokojem duša se napaja / Kroz polutamu beskrajnog prostranstva; / Čezne za nečim — dokle iz tajanstva / Ljepota drhti i s dušom se spaja«.[12] Lepota je lepota tajanstva (»iz tajanstva«): let duše »u plavoj noći n'jeme vasione« jeste let po beskonačnoj lepoti Tajne, a vrhovna čežnja duše, koja se tu rađa (u ovome slomu racionalnog uma), jeste čežnja za gubljenjem, za iščezavanjem u toj tajnoj lepoti (i lepoti tajne): »Ah, u miru sjajne noći se izgubi!«[13] Naći mir (»pokoj«) znači izgubiti se. Ovo »gubljenje« je, međutim, gubljenje od svesti, ili gubljenje u van-svesnom. D. Mitrinović ovo van-svesno *zove,* u pesmama, *besvesnost.* Ta besvesnost je krajnji cilj, koji ne prestaje da se doziva:

Izleči, noći, sveto otajstvena!
Sad uspavaj me . . . upij me . . . upij me . . .
Ti, plava! . . . Milost. Pokoj. Pokoj.
Besvjestan gubim se u tajanstvu

(Povratak zvijezdama).[14] Utapanje u plavo-zvezdani kosmos jeste utapanje u besvesnost: predavanje besvesnosti jeste predavanje Kosmosu. *Eter* (ili *etir*), koji se tu neprestano javlja, dozvan je ovim idealom mira, i lakoće u njemu (uspokojenosti: »pokoja«):

Zaplovit mirno eterom! — — A potom
K'o zv'jezda tuge, među' zv'jezdama drugim
S visine sjati sjetom i dobrotom

(U vedrim noćima). To je mitologija *dalekog,* i lebdenja u vantelesnoj lakoći, »s visine«, i »u pokoju«, mitologija simbolizma ali i, kasnijeg, novoromantizma. *Seta* koju je Mitrinović objavljivao objavljujući rađanje ove duše (kao same iracionalnosti) jeste seta rođena u žudnji za daljinom, seta duše koja se okrenula »protiv zemlje«, koja je zaverena smrti »ploti« i »duha«. *Duša* koja se rađa ovde, zato da bi *plovila* »eterom«, ostaje *setna* jer se gubi u sopstvenoj beskrajnosti. Ona je setna jer je beskrajno-kosmička (oteta i od »ploti« i od »duha«), duša u umiranju ili nostalgična duša: *ona koja nalazi sebe u sopstvenom iščezavanju,* ali tako što je njena sopstvena beskonačnost kao beskonačnost ove lepote tajne, one koja »iz tajanstva (. . .) drhti«, i koja upućuje na »nesvijesnost«: »Nesvijesno carstvo u meni se budi«.[15] *Sfinga* se tako od otelotvorenja zlobe preobražava u dobrotu lepote. Ciklus *U bolesnim noćima* predstavlja mali »roman« od osam soneta u kome svaki sonet treba da bude

[12] *U vedrim noćima, 2; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 8. (Ciklus je datiran god. 1905.)

[13] *U vedrim noćima, 5.*

[14] *Bosanska vila,* 1912, XXVII, 4. (Prva varijanta ove pesme, pod naslovom *U noći zvijezda,* i sa naznakom *Syst. Alcaium,* štampana je u *Srpskom književnom glasniku,* 1910, XXIV, 4.) Pesma je posvećena hrvatskom pesniku Marinu Sabiću, povodom čije knjige *Pjesme* Mitrinović je pisao u *Bosanskoj vili* (1908, br. 28): »Dozvoljeno je sanjati i misliti što se hoće; treba dakle vjerovati u smisao života i smisao života već je nađen. Ljepote, opet, ima na svim stranama spoljašnjeg i unutrašnjeg svijeta, i uživanje u ljepoti može da zaliječi rane i bol od tajne svemirnog smisla. Pomiriti se sa patnjama, raditi; gubiti se u ljepotama božanske prirode; vjerovati i ljubiti — to je poetska filosofija Marina Sabića. To

je modificirana velika mudrost starih stoika i ja se ne ustežem priznati da je to najljepša i najkorisnija životna filosofija što uopšte postoji«. O stoičkoj filosofiji Marka Aurelija napisao je ogled (objavljivan u *Bosanskoj vili* tokom 1908). Iste godine pojavljuje se Marko Aurelije i u njegovim stihovima, u pesmi *Moja vjera (Srpski književni glasnik,* 1908, XXI, 1): »Radi! Trpi! Razloga svoga ima / Sve što biva. / Čekaj, i nemoj roptat'! / Ljubi, tješi patnike, kaži da smo / Svi jedno isto. / Sluti dobro! Ponosan u jadima, / Mirno čekaj promjenu, sve će doći. / K'o božanski Marko Avrelij budi / plemenit, hrabar«. Taj »božanski Marko Avrelij« javlja se, kao senka, i u pesmi *Treba (Bosanska vila,* 1910, XXV, 1. i 2) čiji prvi stih glasi: »Oh sviknuti se na jad životni«. Uopšte, on je svuda gde je žudnja Mitrinovićeva za »pokojem«; on privlači Mitrinovića onako kako ga je privlačio i Aristotelov moral (o kome je takođe pisao u *Bosanskoj vili* br. 3. i 4, 1909): i jedan i drugi su »vrhunci one antičke misli koja je najbliža hrišćanskoj etici« (Slavko Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost dvadesetog veka,* izd. *Veselin Masleša,* Sarajevo, 1963; Leovac ukazuje, pored ostalog, na to da je Mitrinović zapazio da Aristotel insistira da *treba* a ne da *mora:* na aktu voljnom i svesnom, a ne na nužnom i nesvesnom«.)

[15] *U besanim noćima, 6; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 4.

jedno poglavlje (ili jedan momenat) ovoga preobražavanja Sfinge (Tajne bez odgovora) od zla racionalnog uma u dobro iracionalne lepote. Pesma peta ovoga ciklusa treba da bude izraz očajavanja Mitrinovićevog zbog nemoći uma:

Otkud i kuda? — Sfinga zlobno ćuti
I niko ne zna tada kako mi je.
Teško, ah, teško! . . . .Možđani mi prste.
— Dubine! Sve dublje zagonetka rije!

Ja vidim jadnu tragičnost čovjeka
I ćutim bole sveg živog i svjesnog
Jer svemu tome nema zadnjeg smisla,

ali je zato osma (i završna) pesma ovog ciklusa objava trijumfalnog preobražaja Sfinge od zle u dobru, odnosno preobražaja očajanja pred kosmičkom tajnom u ushićenje kosmičkom lepotom:

A ipak, možda svemu ima smisla!
Jer katkad čujem glas snen i tajanstven,
Vidik ja gledam! Sfinga što je stisla

Cinične usne, blagošću me gleda,
Pretvarajuć' se u tajnu Dobrote.
Pojimam tajnu svemirske ljepote
I pred smrću mi snažan duh ne preda.

U ovom naprezanju i prskanju »možđana« nema ni lepote ni poezije: to je usiljeno stihovanje koje je utoliko poraznije što rima *dobrote — ljepote* ovde nije ni najmanje slučajna: suštinska misao Mitrinovićeva jeste misao o lepoti kao o *božanskoj* dobroti: *Jedno,* koje doziva Mitrinović, jeste Jedno ove lepote-dobrote, odnosno Jedno estetskog i religijskog uma koje se ostvaruje negacijom i prevazilaženjem »duha«, Jedno duše njegovoga iracionalizma, koja se rađa u slomu racionalnog uma (pred nerešivom zagonetkom), njegovim preobražavanjem u mističko-religiozni um iracionalne lepote kao apsolutne (iracionalne) dobrote samoga boga. *Bogosličnost,* koju je tražio Mitrinović u svome religijsko-mističkom iracionalizmu, jeste ovo rađanje boga u lepoti otkrivenoj u slomu racionalnosti:

Tražeći tajnu i smisao bića
Ja sve dalje letih muklijem tajanstvom.
I najzad klonuh poput slabih ptića,
Iznemogavši beskrajnim prostranstvom.

Padoh u besvest: himna veličajna
Huji kroz sfere bezmerjem etirnim,
U slavu Jednom. . . i milošta tajna
Struji i trepti valima prozirnim. . .

Tad u dnu bića ja sisam Ljepotu
Što opija me u san, slast bez kraja;
Pun svete sjete, osjećam Dobrotu

Gdje nježno drhti u plavoj tišini;
Umu mi bleska Istina iz sjaja —
Duh vidi Boga u rajskoj visini

(Ekstaza).[16] Bog, koji se tu javlja, u ovom rimovanju *lepota* sa *dobrota,* jeste *»Istina iz sjaja«,* ili istina ozvezdane, plave Mitrinovićeve noći:

Bludim kroz tvoja prostorja etirna
I oceane zvukova i zraka —
Ljubim te noći, lijepa i mirna,
Sa menama tvojim poezijom mraka!

Posvetila si težnje moje mutne,
Uputila me Dobroti i Bogu;
U tvome miru razgaliti mogu
Sve mutne želje i misli zloslutne.

Pokoj i nada u meni treperi,
Sa tihom tugom i sjetnom dobrotom.
Sve manje ćutim potrebu jauka —

Ljubim te, noći!. . . Ja brodim ljepotom:
Daleko mi se ukazuje luka —
Klonuo um se najzad vraća Vjeri

[16] *Bosanska vila,* 1908, XXIII, 12.

(Zadnje utočište).[17] Estetski um *posreduje* ovom preobražaju racionalnog uma u religijsko-mistički um, kao um koji otkrićem lepote posvećuje u božanstveno. Estetska senzacija završava preobraćanjem nevernika u vernika. Lepota je jemstvo ovog preobraćanja kao preobražaja racionalnog uma konačnosti u *iracionalni um beskonačnosti Jednog lepote-dobrote (boga).* Zato imperativ *iščezavanja* (»iščeznuća«) jeste imperativ *»besvesnosti«:* iščeznuti znači »pasti u besvest«: saznanje Jednog je iracionalno (»besvesno«) saznanje. Ali, zbog toga »iščeznuti« znači izgubiti se »u zvučnoj celini«: mistično Jedno lepote-dobrote (božanske lepote ili lepote boga) jeste *zvučno* u svojoj iracionalnosti (kosmički tajanstveno je zvučno jer je nepredstavljivo):

I ja se gubim u zvučnoj celini
I čujem akord sebe, kako zvoni
U tužnom skladu. . . Tada mi se čini

Da u nesv'jest se besmrtnu pretvaram.
Noć poje pjesmu neponjatnu. Slutim

(U besanim noćima, 1). Ako je ova dobrota zlo (noć) svesti, ta Noć jeste *zvučno-svetlosna,* ili Noć zvučno-svetlosne vansvesnosti kojoj nema kraja jer joj nema ni pojma ni predstave, koja je besmrtna jer je bez oblika: Jedno je vansvesno-besmrtno, i posvećivanje u Jedno jeste posredstvom »besvesti« — jedan *muzičko-svetlosni put.* Uranjajući svoju svest u ovaj svetlosno-muzički »etar« kosmosa, Ja je još samo »akord« koji se gubi u »zvučnoj celini« ali i u »celini« svetlosti koja kroz sve prodire i sve razvejava: sreća ovoga Ja jeste sreća muzičko-svetlosne ekstaze, sreća mističko-emanativističke filosofije ili sreća esencijalnog simbolizma:

Ja ću biti snen i sretan,
usnuvši spokojan u tajanstvu

(Povratak zvijezdama).

Otuda Mitrinovićev misticizam noći (svetlosno-zvučnog »pevanja sfera«) sadržava sve osnovne pretpostavke i elemente

[17] *Bosanska vila,* 1907, XXII, 9.

novoromantičarskog simbolizma, i to od mitologije tajanstvene lepote »snene i setne« duše, rođene u slomu racionalnog uma, do žudnje za iščezavanjem u lepoti ove duše koja je upoznala magiju sopstvene beskonačnosti (svog pripadništva kosmosu zvučno-nadmaterijalne celine), u času svog iščezavanja u beskonačno-natpojamnom. Zbog toga je *Dučić* u samoj osnovi, u korenskoj *misli* Mitrinovićeve poezije. Dučić je, prvi u srpskoj poeziji novoga vremena, i to na početku veka, objavio senzaciju mističko-kosmičkog jedinstva u noći: »Ja sam dio noći«,[18] kao senzaciju vrhunskog estetizma, objavljujući »svetlost, ko padanje neke bele kiše«[19] ili »prah srebrnih zvezda dok lagano pada«.[20] On je, još 1902, u pesmi *Akordi* pokušao da objavi »jezik Bića« u zvezdanoj noći i »pevanju sfera«:

Slušam u mirnoj ljubičastoj noći
Gde šušte zvezde; i meni se čini
Da često čujem u nemoj samoći
Pevanje sfera na toploj vedrini.
. . .
I ja razumem te glase što huje,
taj jezik Bića i taj šapat stvari.[21]

Mitrinović, sanjajući da se izgubi »u harmoniji svjetlosti i zvuka«,[22] udubljivao se, *intelektualno,* u Dučića koji je oglašavao kako »u zvuk i u svetlost sve će da se raspe«[23] i koji je

[18] *Jadranski soneti, IV, Zora,* 1900, V, 6. (U knjizi *Pesme,* Beograd, 1908. i u *Sabranim delima,* knj. I, Beograd, 1929—1932, redigovano i ekavizovano, pod naslovom *Noćni stihovi.)*

[19] Pod naslovom *Noć; Srpski književni glasnik,* 1903, X, 5. (V. konačnu verziju u knjizi *Pesme,* iz 1908, i u *Sabranim delima,* knj. I: *Pesme sunca,* ciklus *Jadranski soneti.)*

[20] *Puti, Srpski književni glasnik,* 1905, XIV, 10; u knjizi *Pesme,* 1908, i *Sabranim delima* pod naslovom *Ekstaza.*

[21] Konačna verzija, u *Sabranim delima,* knj. I, ciklus *Senke po vodi.* U prvoj verziji *(Srpski književni glasnik,* 1902, VI, 7), umesto *slušam — čujem,* a umesto *šapat stvari — jezik stvari.*

[22] *Pjesma zvijezdama; Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 1. (Pesma je datirana: *VII. 1906.)* Isto u pesmi *Apostrofa (Pjesme zvijezdama, 3; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 12).

[23] »I to zvučno srce kada jednom zaspe, / Svoj bol otkucavši silnim ritmom svega, / Neće biti strašnog prestanka za njega: / U zvuk i u svetlost sve će da se raspe« *(Srce;* konačna verzija, u knjizi *Pesme,* Beograd, 1911, i u *Sabranim delima,* knj. II: *Pesme ljubavi i smrti.* — U prvoj verziji, u *Srpskom književnom glasniku,* 1908, XX, 6: ». . .Kao zvuk i svetlost tad će da se raspe«).

pokušavao, u dva-tri maha, da se nađe »u ekstazi zvuka i sjaja što pline«.[24] Ovaj simbolistički san o svetlosno-zvučnoj ekstazi, koji se kroz Dučića tražio od prvih njegovih dana (od vremena kada je on otkrivao: »U jednom srcu cio svemir ima«),[25] Dimitrije Mitrinović učinio je osnovnom *temom* svoje poezije. Njegova refleksija predstavlja krajnje racionalnu artikulaciju simbolističke težnje ka zvučno-svetlosnoj ekstazi. Shvatajući osnovnu logiku Dučićevoga i, uopšte, dučićevskog duha (neuporedivo dublje no što bi se to moglo zaključiti po onome što je sâm napisao o Dučiću),[26] on je čak bio u stanju i da *idejno* prednjači Dučiću: pre nego što je Jovan Dučić napisao pesmu *Krila* (1914):

Leteti, leteti, leteti visoko,
Neznanom prostoru kao starom drugu,
Vitlati se kao omađijan soko,
I umreti, sjajan, u sunčanom krugu,

on je napisao strofu:

Da se silno širim u beskraju dugom
i da vječno tonem u pratvarnu maglu!
Da mi nigde kraja nema letu naglu
i nikada cilju da ne stignem drugom

(Žudnja nemoći).[27] Međutim on je sanjao o tome da prevaziđe Dučićev estetizam, i to ne samo kao izraz *heterogonije* forme (ili

[24] *Beskrajna pesma*; pod naslovom *Suton, Srpski književni glasnik*, 1910, XXV, 10. (V. *Sabrana dela*, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti.)*

[25] *Hajd'mo, o Muzo, amo milu ruku; Pjesme*, Mostar, 1901.

[26] Dučić je za njega pre svega »artist«, i kao takvog ga je isticao, ali napominjući da je on »kroz niz godina (. . .) postao Francuz i sve prije nego romanskim duhom oplemenjeni Srbin Hercegovac. (. . .) Pretrpiv znatan utjecaj poezije Vojislavljeve, međutim bez štete po svoje pjesnikovanje, on je našao bio svoj put, ali ga je naskoro izgubio svojim odlaskom na Zapad« *(Naš književni rad, Bosanska vila*, 1907, XXII, 8, 9, 10, 11; u članku *Nacionalno tlo i modernost, Bosanska vila*, 12. i 20, 1908, XXIII, pisao je on kako se ». . . Jovan Dučić, s jedne strane, hvali kao naš pjesnički reformator i modernista, a s druge strane se proklinje i nipodaštava što se odnarodio i dignuo sa nacionalnoga tla. (. . .) Poznata je srbinska nježnost Pavla Markovića Adamova (. . .) koji je pustio da u njegovom listu nekakav Matoš na mrtvo ime isprebija snoba i modernistu Jovana Dučića«).

[27] *Bosanska vila*, 1909, XXIV, 3. — Ovaj primer navodi Dragiša Vitošević, *Srpsko pesništvo 1901—1914*, II, izd. *Vuk Karadžić*, Beograd, 1975, str. 77.

svemoći forme koja se od sredstva preobrazila u cilj), nego i kao izraz samodovoljnog, u sebe zatvorenog Ja kulture individualizma. Kada Dučić kaže, na samim svojim počecima (u pesmi *Zašto*, u knjizi *Pjesme*, iz 1901):

Kako li je srećna duša koja znade
Biti svijet za se — kô zv'jezda nebeska,
Bačena u svemir što samotna bl'jeska
Dok svijetova kraj nje blude milijarde;
I mora svjetlosti sjaju i trepere.
V'jek za v'jekom tone kroz prostranstva sjajna —
Al' njen bol i život ostali su tajna
Za beskrajni prostor i vječite sfere,

onda on, nesumnjivo, doziva Mitrinovića: taj svemir Dučićev (ta »mora svjetlosti« i »prostranstva sjajna«) jeste obrazac Mitrinovićevog estetskog ideala. Ali, duševno-moralni stav Dučićev *tuđ* je Mitrinoviću: Dučićevo »svemirstvo« (kosmizam) svakako nije izraz želje za mističkim iščeznućem Ja u svemirsko-apsolutnom *Jednom* (ili *Svemu*), nego je izraz uzdizanja tog Ja, apsolutizacijom njegove samodovoljnosti koja se protivi ma kakvom opštenju sa drugim silama i bićima (i koja hoće da ostane Tajna za njih, jedna usamljena zvezda među »mirijadama« drugih zvezda), sve do njegove svemirske apsolutnosti. Kosmos Dučićev je kosmos ovoga samodovoljnog Ja: kosmički princip Dučićev jeste princip Ja individualizma uzdignutog apsolutizacijom do kosmičkog principa. Tajna Dučićevog kosmosa jeste Tajna ovoga samodovoljnog i samodatog Ja izvan svakog opštenja.

Mitrinović, iako je bio prožet *kultom snage*, zasnovao je osnovnu misao svoga kosmizma upravo na *pokušaju* odbacivanja ovoga kosmosa dučićevskog samodovoljnog Ja. Čitav njegov napor je pre svega napor u pravcu poricanja samodovoljnog Ja, u ime kosmičkog svejedinstva ili u ime ideala svečovečanskog kosmosa, koji će on uzdići do mističko-iracionalističke, novoromantičarske mitologije *Svečoveka*, one što će se razviti tek posle prvog svetskog rata, a za koju je nagoveštaje, van svake sumnje, Mitrinović nalazio pre svega u poeziji Svetislava Stefanovića.

Stefanović je izuzetno značajan za Mitrinovića: on mu se ukazivao kao idejna (i moralna) korekcija Dučića, bez Dučićeve artističke snage, ali duhovno snažniji. Stav Stefanovićev je, u osnovi, upravo suprotan stavu Dučićevom. Stefanović, »usa-

mljen, prezren, gonjen, bez gnezda«, piše u pesmi *Sreća usamljenosti*[28] o zvezdama »što sjaju i kad ih niko ne gledi / . . . / tiho i nemo i bez osećanja«, ali zato da bi toj bezosećajnosti samodovoljnog kosmosa suprotstavio čovečansku sposobnost za univerzalnu simpatiju, kao svoju »sreću tihu, svetu«, jer: ». . . ja i za njih imam osećanja / Dok nosim dušu na krst razapetu«. Čovečnost je u sposobnosti univerzalne simpatije koja obuhvata i bezosećajno; čovečnost je, tom osećajnošću, ova duša »na krst razapeta«, ali njena sposobnost simpatije kao univerzalizam duše koja kosmički sve nadvišava (sve obuhvatajući, prožimajući se svime), nadvišava i prokletstvo krsta, preobražavajući ga, religijski, u »sreću tihu, svetu«. To je novoromantičarski mistički kosmizam koji je, kao imperativ, S. Stefanović isticao još povodom prve zbirke Dučićeve, pitajući se: »Ko će danas da veruje u Boga? Ali, šta će poezija bez vere, bez religije?«,[29] i koji je i upućivao na englesku književnost upravo u tome svom novoromantičarskom misticizmu, ističući da se umetnost ». . . u svom najdubljem biću dodiruje sa misticizmom otkako je sveta i umetnosti«.[30] Ako Mitrinović nije sledio *kult stradanja* u koji je Stefanovića posvećivala mitologija univerzalne simpatije, onaj Stefanović koji je, u pesmi *Trijumf Venere* (u drugoj svojoj zbirci, *Pesme,* 1904), video kako vasionom kruži »isto biće i kako sve se u nj stapa i sliva«, i koji je zato pokušavao da nađe *Muzičke vizije* (1905), moćno je prisutan u osnovnoj misli Mitrinovićevoj: »Noć, i ja, i zvezde, i tamne gore, bivamo jedno«.[31] Čak, moglo bi se reći da je Mitrinović čitao Dučićevo »Ja sam deo noći« kroz Stefanovićev kosmičko-mističarski univerzalizam u kome će, kasnije, filosofski iracionalist i ideolog »vidovdanske etike«, dr Miloš N. Đurić, — koji nesumnjivo duguje, kao i ostali pripadnici ideološkog iracionalizma, veoma mnogo Dimitriju Mitrinoviću, — da vidi panhumanističke težnje, oličene u koncepciji integralnog »čoveka ili Svečoveka«.[32]

[28] V. u Stefanovićevoj zbirci *Pesme,* druga knjiga, Mostar, 1904; (takođe u zbirci *Sunca i senke,* Beograd, 1912).

[29] U članku *Pesme J. Dučića; Nova iskra,* 1902, IV, 1.

[30] *Iz engleske književnosti, Delo,* 1905, god. X, knj. XXXVII, sv. 3; v. pod istim naslovom, kao posebno izdanje *Pahera i Kisića,* Mostar, 1907.

[31] *Moja vjera,* 1908.

[32] Za dr M. Đurića, Stefanović je »posle Laze Kostića najaktuelniji i najekumenskiji pesnik naš«; Đurić citira Stefanovića, iz knjige *Pogledi i pokušaji* (Beograd, 1919): »Klica toga čoveka duha već se stvara. Začet je on u koncepciji sve-čoveka, čoveka koji svojim duhom žudi da obuhvati celo čovečanstvo, koji hoće

Međutim, ovaj mističko-iracionalistički novoromantizam Svetislava Stefanovića bio je, u osnovnom, potpuno jasan kritičkoj svesti, i to čim je objavljen (pre pojave D. Mitrinovića): u prikazu prve knjige pesama S. Stefanovića *(Pesme,* 1903), u *Brankovom Kolu* govori se o Stefanoviću kao rodonačelniku novoga romantizma, i to pre svega u tom smislu što »nova romantika« treba da donese novu veru, jer »darvinizam i marksizam su razorili staru veru u apsolutne norme, posle njih se ne veruje više u objektivno apsolutne idejale«. Ta nova vera imala bi da bude zasnovana na novom »merilu« koje ne bi bilo u objektivnom »apsolutizmu« nego u subjektivnom, tako da »prirodni i socijalni determinizam pretvara se u religiozni«, a da se pesimizam, kome je odveo pozitivistički determinizam, prevaziđe pravcem optimizma ove nove vere. U ovom prikazu (odavno zaboravljenom) Stefanovićeve prve zbirke, kao da su date osnovne koordinate moralne i intelektualne drame D. Mitrinovića: rastrzanje njegove misli između pozitivizma i pragmatizma, s jedne strane, i religijskog misticizma s druge strane, i njegov pokušaj da, u nemogućnosti »teološkog shvatanja« (u nemogućnosti vere u »objektivno apsolutne idejale«), uspostavi subjektivnu i monističku religiju, na osnovama osećajno-iracionalističkim, i da tako prevlada »rezignirano pokoravanje nuždi« u duhu pozitivističkog determinizma, i to novoromantičarskom kosmičkom (univerzalnom), »svečovečanskom« simpatijom.

I Mitrinović je, kao i Svetislav Stefanović, *spasavao boga u doba pozitivističkog scijentizma i pragmatizma:* »svečovečanski« kosmizam njihov je izraz ovoga pokušaja stvaranja subjek-

da oseća osećaje sviju ljudi, ne samo da ima osećaj za sve ljude, nego da istinski s njima oseća, da ima u sebi osećaje i misli sviju njih. I dalje, preko granica bića i ljudi. Jedna sveopšta telepatija. Jedna svemirna samilost i saučešće«. [»Ja sam hodio kroz biljke i minerale, sagledao sebe u njima i kroz njih sebi došao. . . Useljavao sam se u mahovinu polarnu i u gljive barske i nisam našao tuđine. . . Jurio sam horizontom, zaklevši se: ‚neću više krugom!' No kad sam držao da sam na ivici vasione, ja sam video opet prsten skopčan«, — Nikolaj Velimirović, *Reči o Svečoveku,* Beograd, 1920.] Đurić ističe Nikolaja Velimirovića i Božu Kneževića, — »u formi i fazi nacionalnih država i državnih zajednica, čovek može ispovedati samo jeresi«, — proširivajući ideju o svečovečanskoj svesti i na ideju o »inter-kosmičkoj svesti«, sve do ideje o drugovanju »sa nepoznatim i bogonalikim dalekim drugarima sideričkim«, izražavajući uverenje da će spektralna analiza dokazati da protoplazma na satelitima Sirijusa ne mora biti drugačija od protoplazme naše planete. (Sve u knjizi *Filosofija panhumanizma. Jedan pokušaj nove jugoslovenske sintagme,* izd. *Knjižarnica Rajković i Ćuković,* Beograd, 1922.)

tivne, osećajno-iracionalne (ne-teološke), i u tome smislu nužno »pesničke« vere u doba građansko-pozitivističkog bezverja.[33] On

[33] Tumač Stefanovićeve prve zbirke u *Brankovom Kolu* (u broju od 29. januara — 11. februara 1904, pod inicijalima *V. A. S.)* kaže: »Teološkog shvatanja nema, od kako su ga kozmološki opovrgli Laplas, biološki Darvin, sociološki Ten, Marks i dr. Otuda je i u literaturi osnovna nota: rezignirano pokoravanje nuždi. (. . .) I tako je apsolutni determinizam prva i najglavnija značajka moderne literature. (. . .) Tu nema ljudskog dela, koje potiče od volje, sve je produkt nužnosti: sfere, rase, vremena; nema ni samog ‚dela', kao svesnog, hotimičnog učinka, to je sad jednostavan događaj. U srpskoj se literaturi, osobito poeziji, ovaj determinizam, — nešto zbog slovenske ćudi a nešto i zbog ugledanja na zapadne pisce, — očitovao kao pasivna rezignacija; sa osećaja da nisi do, kako Njeguš kaže, ‚jedna slamka među vihorove', palo se u duboki i teški pesimizam, a s prilikama i u samom našem narodu okrenulo se u očaj«. Međutim, »psihički nagon za samoodržanjem (. . .) ne trpi relativizma i opet hoće teologijom da potisne kauzalizam«. Zbog toga se i stvara »novo merilo« koje nije u objektivnom »apsolutizmu« nego u subjektivnom, a zahvaljujući tom »novom merilu« (čistoj osećajnoj subjektivnosti koja se ne traži u prostorima kategorijalne teološke metafizike jer je ova metafizika dalje nemogućna), »prirodni i socijalni determinizam po duhu svom pretvara se u religiozni«, što će reći »nova romantika« spasava od »bezutešnosti relativizma«: u njenom duhu se rađa »blažena radost, kako ona nužnost u svetskom poretku nije slepa — kauzalna, nego je vidovita, svrsishodna. (. . .) A onaj fatalizam [misli se na fatalizam pozitivističkog determinizma, — R. K.] nije li fatalizam dignut do religije, religije njegove, pesnikove, determinističke dakle svakako, ali ipak do — religije bar subjektivno apsolutne«. To je nova vera, u duhu *Meterlinka* (dr M. Đurić, u *Filosofiji panhumanizma* govoreći o Stefanoviću kaže da je »Svetislav Stefanović ponosni orao, koji, kao Moris Meterlink u delu *La Mort, glavom* probija zid, i izlazi vedar i neokrnjen«), vera subjektivistička i monistička. Pesme Svetislava Stefanovića su »prvi, svesni korak u našoj literaturi u smislu (. . .) novoromantičnog duha«, iako su to »još (. . .) samo prvi koraci iz bezutešnosti relativizma«.

Ovaj »novoromantični duh«, koji se potražio u prvom redu kroz Svetislava Stefanovića, poštovaoca i branioca Laze Kostića i pesnika koji je pokušavao u engleskoj poeziji da nađe podsticaja za svoje mističko-religijske težnje, jeste naglašeno integralistički (duh okrenut apsolutnoj sintezi), i u tome smislu podjednako i anti-individualistički i anti-racionalistički. On je u Dimitriju Mitrinoviću našao svoj najviši izraz. Povodom Mitrinovićeve smrti, Stanislav Vinaver je pisao (govoreći o Mitrinoviću isključivo kao o ideologu) da je Mitrinović, kao i Laza Kostić, ». . . tražio da Jugosloveni pridruže svoje napore naporima Zapada. Mitrinović je bio uveren: da je ćojstvo i junaštvo koje propovedaju naše narodne pesme i Njegoš, — lek od evropskog ćiftizma. On nije video u njima zalogu prošlosti, već kvasac budućnosti. U Meštroviću i njegovom ‚Kosovskom hramu' on je našao dokaz: da ćemo mi preporoditi Evropu. I to nije bilo dosta borbenom njegovom mesijanizmu u koji je omladina rado verovala jer je bio tako primamljiv. Mitrinović je, u svoju doktrinu, uneo još i indijske komponente, koje je u Minhenu našao kod Dojsena. On nije davao Indiju i njene tajne, kao zaveštanje — Nemačkoj, i Šopenhaueru — on je učio: da smo mi tim tajnama i čuvstvima mnogo bliži od bilo koga. Reći ćete: sve je to i suviše naivno! Da. Ali je bilo primamljivo, i vrcalo je varnicama velike poezije. Ta poezija bila

je isticao da voli Pandurovićevu poeziju, ali da ne voli njegovu filosofiju (kao i to: da ne voli poeziju Stefanovićevu, ali da voli

je jača od svake bezazlene teorije. Ona je oduševila nacionalističku omladinu. Kada bi se stari tekstovi Mitini pokupili, mislim da bismo se prosto začudili mnogim nadahnutim stranicama mladalačkih sanjarija. One su odigrale svoju ulogu, do kraja. A ta uloga nije bila mala« *(Mesijanizam Mite Mitrinovića; Republika*, 1953, XII, 412).

Vinaver vidi Austriju i »Nemce« (do Šopenhauera, i posle njega), ali ne vidi racionalizam i individualizam srpske građanske kulture Mitrinovićevog perioda: on vidi Mitrinovića koji ideologizira »vidovdanskog« Meštrovića i koji čita antologiju *Tajne Veda* Paula Dojsena, ali previđa Mitrinovića koji, pre svoje ideologizacije Meštrovića, stihovima iskazuje ideal iščeznuća (»pokoja«) u iracionalno-religijskom *Jednom:* suštinski subjekt ovoga novoromantizma dobio je izvanrednog podsticaja u predzorje ratova, u imperativu mobilizacije, ali on je rođen u otporu »evropskom ćiftizmu« unutar same srpske građanske kulture: Njegoš nije ovde dozivan (a takođe i duh iz Dojsenove *Tajne Veda)* u otporu nemačkom imperijalizmu, pod znanjem »oslobodilačkih ratova«, nego u otporu racionalizmu sopstvene kulture, u ratu protiv sopstvenoga »evropskog ćiftizma«. Taj »evropski ćiftizam«, oličen u dezintegrišućem racionalizmu i individualizmu, nije bio, nikako, samo neka »spoljna« sila, — koja bi završavala na granicama Austrije, — nego i sila »unutrašnja«: osnovni činilac srpske građanske kulture ovoga vremena, kulture u kojoj je ideologija takozvane »evropeizacije« značila, pre svega, poziv na »racionalizaciju«, u duhu građanskog individualizma, odbacivanjem ne samo Laze Kostića (o kome Skerlić govori, posprdno, kao o romantičarskom »đeniju«), nego i čitavoga romantizma, u potpunom zamiranju svakog interesovanja za narodnu pesmu i, ne manje, za Njegoša (i to posebno Njegoša iz *Luče mikrokozma).*

U opoziciji svevlasnom individualističkom racionalizmu i pesimizmu prve decenije veka, novoromantizam (potisnut na margine srpske kulture i osuđen da se, konfuzno i nesigurno, rastrzan između navešćenja novoga duha i duhovnog anahronizma, traži daleko od centralnog *Srpskog književnog glasnika,* najviše na stranicama *Bosanske vile* i *Brankovog Kola),* iskazivao se i pokušajem obnove romantičarskih vrednosti (od narodne pesme i Njegoša do Laze Kostića), ali *neodvojivo od obnove religijskog duha,* onoga koji će se iskazivati kroz Svetislava Stefanovića i, za njim, kroz stihove Dimitrija Mitrinovića koji je dozivao iracionalno-religijsko *Jedno* pre nego što će postati ideolog »vidovdanske etike« (pre svoje ideologizacije Meštrovića kao »proroka snage«). Zbog toga je taj novoromantičarski iracionalizam pokušaj građanske kritike građanskog individualističkog racionalizma, pokušaj koji, u svojoj bezizglednosti, neumitno znači, od samih svojih početaka, apologiju religijskom duhu. To je jedini, *jer jedino mogućan,* programski iracionalizam u okvirima racionalističke građanske kulture prve decenije: subjekt ove kulture, u epohi Skerlića i Bogdana Popovića, dozvoljava manifestacije iracionalizma *isključivo u znaku religije i nacionalizma,* u znaku Mitrinovićevog pisanja o Meštroviću i *Religije Njegoševe* Nikolaja Velimirovića (Beograd, 1911). Anti-racionalizam i anti-individualizam završavaju ovde u »naciji« i »bogu«, tim jedinim »formama« iracionalnosti na koje pristaje građanska kultura. U »kosmizmu«, koji se javlja u ovom pokušaju samoprevazilaženja građanskog individualizma, *bog je neumitnost jer je jedino mogućan oblik nemogućne sinteze,* a noć jedino »doba« za koje ovaj kosmizam

može da zna: ta noć je jedina šansa za sintezu koje nema u danu individualističko-racionalističkog »evropskog ćiftizma«: »ono što dan analizira, noć sintetizira« (Nikolaj Velimirović, *Religija Njegoševa).* Dan pripada građansko-individualističkoj atomizaciji, samoći individualističkog racionalizma koji završava u pesimizmu; ali on pripada i epohi »posle Darvina i Marksa«: Noć je, međutim, carstvo boga kao jedino moguće sinteze koje nema ni u građanskom racionalizmu ni u racionalizmu naučne misli: carstvo Dimitrija Mitrinovića. Duh koji traži svetlost što se gasi jeste duh koji traži *Jedno,* njegovu beskonačnost i večnost. Otuda je, u ovom traženju iracionalne (vanpredstavne, vanpojmovne) sinteze, *genije pesnika genije Noći,* ali i genije koji *jedini saznaje boga,* genije koji će potražiti podsticaje u Njegošu, posebno u *Luči mikrokozma,* čiji stihovi: »Svemogućstvo svetom tajnom šapti / samo duši plamena poete« podjednako su ugaoni kamen i Mitrinovićevog noćničko-iracionalističkog, religijskog, kosmizma, i nacionalističko-religijskog iracionalizma Nikolaja Velimirovića (na koga su ideje Mitrinovićeve poezije morale izvršiti, takođe, sigurno jak uticaj), koji je tvrdio: ». . . poetama i kroz poete govori Bog. Božanske tajne, tajne prirode ili našega života Bog otkriva samo poetama« *(Religija Njegoševa).* Interesovanje za Njegoša jeste ovde interesovanje za pesnika kroz koga se objavljuje bog. (Svetislav Stefanović je, kasnije, ali nastavljajući ovo interesovanje za religijskog Njegoša, tvrdio da je »krajnje vreme da se *Luči* da puna pravda, kao najvećem delu naše književnosti, umesto etički pređenog i pesnički neodrživog *Gorskog vijenca«, — O mistici i mističarima engleske poezije,* 1929; v. *Sabrana dela Svetislava Stefanovića,* I — II, *Portreti i eseji,* Beograd, 1931.) To je pokušaj okretanja bogu: izraz nemirenja subjekta građansko-racionalističkog sveta sa sopstvenom usamljenošću. Ako ». . . već u samoj koncepciji čoveka, čije ‚tijelo mali je svemir cijeli', Mitrinović prihvata učenja platonista koja je Njegoš ugradio u temelje svoga tumačenja primarnosti duhovnog načela. I za Mitrinovića, kao i za Njegoša, čovek je svet u malome, mikrokozam koji u sebi sadrži sve elemente principa svemira« (Predrag Palavestra, *Počeci srpskog ekspresionizma; Dimitrije Mitrinović; Savremenik,* 1973, XIX, 8—9), taj Mitrinovićev stih »tijelo mali je svemir cijeli« (u pesmi *Bjekstvo od tvrdih; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 13—14) nedvosmisleno pamti Dučićev stih: »U jednom srcu ceo svemir ima«. Između Mitrinovića i Njegoša su Dučić i, još sudbonosnije, Stefanović. Mitrinović čita Njegoša onako isto kako pokušava da »pročita« boga u svemiru: u konkretnom prostoru i u konkretnom trenutku. Samo, dok Dučić ovo »njegoševsko« svemirstvo ne razvija, ostajući pesnik građanskog individualizma koji u sopstvenom Ja vidi oličenje kosmičkog načela i koji se zadovoljava estetskim senzacijama (»artizmom«) koje pri tome nalazi, Mitrinović je, — nastavljajući i produbljavajući neke težnje i motive naznačene u pojedinim trenucima prve zbirke S. Stefanovića (iz 1903) i već sasvim jasno izražene u drugoj Stefanovićevoj knjizi pesama (1904), — pokušao (kao i Stefanović pre njega) podjednako da odbije i ovo samodovoljno Ja individualizma i ovaj estetizam, u duhu religijsko-iracionalističkog novoromantizma, oslobađavanjem romantizma od estetizma simbolizma, pod znamenjem »nesvesnog« stvaranja pesnika kroz koje se iskazuje »neponjatni« bog.

On je u samoj osnovi pokreta srpskog filosofskog iracionalizma. Sa Nikolajem Velimirovićem *(Religija Njegoševa)* i, nešto kasnijim, Milošem Đurićem *(Vidovdanska etika; Vihor,* 1914, I, 3), on je, posebno pojedinim fragmentima svojih članaka o Meštroviću, nekim odlomcima *Estetičkih kontemplacija* i

člankom *Slučaj Svetislava Stefanovića (Bosanska vila,* 1913, XXVIII, 7. i 8), — ali takođe i osnovnom, rukovodnom, idejom svojih stihova, — udario pre 1914. temelje ovom iracionalizmu u duhu »vidovdanske etike«, čija suština je *u integralizmu.* Osnovna istina jeste istina celine bića koja je metalogična i koja se, zato, saznaje samo metalogičnim načinom. To je Mitrinovićev imperativ »prevođenja duha u dušu«: odbijanje filosofskog analitičkog racionalizma, jer »treba nam muzika velika, i ples koji je filosofska teza« *(Estetičke kontemplacije),* — poricanjem »specifičnih terena duha«, linijom integracije, koja *govor filosofski pretvara u pesnički govor, i govor pesnički u govor filosofski:* »Saznanje postaje funkcija integracije«, odnosno funkcija svečovečanskog duha u ostvarivanju ili *Svečoveka* koji, — tražen negde između ničeanskog iracionalizma i hrišćanskog, panslovenskog, mesijanizma Dostojevskog, Mereškovskog, — »na celinu sveta reaguje celinom bića«, koji saznaje »posredstvom neposrednog i primarnog bića što mu je dato neposrednim pradoživljajem«, pošto »Prasupstancija, Božanstvo, Ens Perfectissimum (. . .) nema ni duhovni ni materijalni karakter, nego dinamičko-stvaralački« (Miloš Đurić, *Svečovek — novi dijalekat filosofiranja; Preteča, časopis za nacionalnu i hrišćansku kulturu, svetosavski broj* 1928, Beograd). Taj »dinamičko-stvaralački« karakter božanstva, koje se otkriva »posredstvom neposrednog i primarnog bića«, jeste »vrtlog energija (. . .) izražaj ogromne dinamike», »stvaranje neodoljivo, koje prodire iz dubina nesvijesti, iz onoga tajanstvenoga čvora gdje je spoj individualne duše jednoga umjetnika i kolektivne duše, Gesamtgeist-a jednoga naroda; stvaranje izražaja jedne rase kroz jednoga čovjeka« (Mitrinović, *Ivan Meštrović).* Ali, »na skretnici smo istorije, tu negde ovih dana, ovih godina, ovih stoljeća, na prvom kraju kulminacije, na početku druge trećine, kada se istina nacija približava izmaku svoje istinitosti, a početku svoje istinitosti se približava istina rasa; ta kada počne da biva neistina počeće da biva istina poslednjih istina ljudske istorije, skupo plaćena istina čovečanstva i čovečnosti: vrhunac savršenosti ljudske, treća trećina istorije« *(Estetičke kontemplacije).* Zahtev za integralnim vodi zahtevu za »nesvesnim«: to »nesvesno« je, opet, »nesvesno« *rasno,* ali i »nesvesno« svečovečansko: u »nesvesnom« rasnom je »nesvesno« svečovečansko: put vodi od »rasno«-narodnog ka rasno-svečovečanskom, — u »trećoj trećini istorije«, — ali zato što je to svečovečansko (ta »treća trećina istorije«) dato u samome početku istorije ovoga novoromantizma, zato što je, kao apriorna ideja, projekcija njegovoga nemirenja sa racionalističko-pesimističkim individualizmom. »Rasno«, na koje ovaj novoromantizam Mitrinovića, Nikolaja Velimirovića i Miloša Đurića (i njihovih kasnijih, poratnih, sledbenika) upućuje zahtevom za »nesvesnim« stvaranjem, jeste romantičarski *Gesamtgeist,* ali kao *forma* ovoga religijsko-integralističkog iracionalizma »nesvesnog« stvaranja kao stvaranja »iz primordijalnog, božjeg života« (Mitrinović, u članku *Slučaj Svetislava Stefanovića).* U početku svega je zahtev za univerzalnošću, kosmizam. Jedno koje je »neponjatno« ili sâm bog (sâm »božanski« svemir), s onu stranu svesti: zbog toga je pesničko stvaranje, koje je »nesvesno« saznavanje svemira ili boga, ili produženo »stvaranje« tog svemira iz boga kroz pesnika: iracionalno-*dinamički* izraz »božje entelehije«, same suštine bića. Ali zbog toga je, ovom apsolutizacijom »nesvesnog«, linijom integralizma, »rasno« upućeno na »religiozno« (i »religiozno« na »rasno«), tako da čini s njime nerazorivo jedinstvo jer »uopšte, nema rase čije središno umetničko nije bilo religiozno« (Branko Lazarević, *Tri najviše jugoslovenske vrednosti, Narodna pesma — Gorski vijenac — Ivan Meštrović,* —

njegovu filosofiju).[34] Pandurović je, nesumnjivo, u njegovome misticizmu plave noći, a takođe je i Pandurovićev pokušaj (uzaludan) da se otme od svog individualističko-racionalističkog pesimizma putem »mistike bića«,[35] ili mističke ekstaze, u pesmi *Mrtvi plamenovi*,[36] u korenu Mitrinovićeve religijsko-mističke, kosmičko-svetlosne ekstaze:

Osećam gde se moje biće diže
Drugome carstvu, besmrtnosti duše
. . .
Svetlosni vali svega me zasuše,
I bludim. . . ali ne znam kojem kraju.

Možda gde duše u večnosti staju
A dole daleko šum sveta što gmiže.

Poda mnom svet je, s ironijom gledan,
sa mnogo blata i sa svojom zlobom.

Mitrinović je hteo *plavu Iluziju* Pandurovićevu, ali nije hteo njenu smrt. Hteo je da je tome od smrti (od pesimističkog »dekadentstva« Pandurovićevog), od »blata i zlobe« zemlje: tamo gde Pandurović, u svome individualizmu i ateističkom (rakićevskom) racionalizmu, produbljenom do sistematskog dekadentsko-disidentskog pesimizma, otkriva ravnodušnost

odeljak III: *Ivan Meštrović, Izdavačka knjižarnica Geca Kon,* Beograd, 1930, str. 56). To je *put Srbina u kosmos,* jer »vreme je došlo da i Srbin uđe u plan kosmosa i da pokuca na dveri večnosti«, — to je Srbin koji će ». . . rešavati ne samo smisao Srbina nego i smisao Svečoveka« (Đurić, *Filosofija panhumanizma),* Srbin-Svečovek kao otelotvorenje »rasno«-religijskog, »primordijalnog, božjeg života«, a Dimitrije Mitrinović je taj đurićevski Srbin koji (pre Đurića) pokušava da uđe »u plan kosmosa«, da bi se njime oglasio Svečovek ili Sveduh: *Srbin u eksploziji mesijanizma.*

[34] »Ja volim Simu Pandurovića, mnogo, iskreno; volim njegove rane od života, njegove lude vjetrove muka, njegove bijele ruže na mjesečini, još dalje, njegove zaljubljenike u bolničkoj bašti, one što su sišli s uma, još dalje, volim njegovu jesen kad se želi biti kreten (. . .) zato što je iskren, što osjećam da je sve to proosjećao; volim ga, žaleći ga. Žaleći ga: jer ja ne volim njegovu poetičku filosofiju, volim njegovu poeziju (. . .) volim filosofiju Svetislava Stefanovića, ne voleći njegovu poeziju« *(Lirika Vladimira Nazora; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 8—9).

[35] U pesmi *Sa svojima,* iz 1904; *Posmrtne počasti,* Mostar, 1908.

[36] Takođe iz 1904; *Posmrtne počasti.*

vasione,[37] Mitrinović je hteo kroz lepotu sjedinjenje sa vasionom kao sa samim bogom. Ako je on unosio u svoju poeziju i pesimizam, — i to doslovno pandurovićevski: kao pesimizam duha zarobljenog u telu, s mržnjom (pandurovićevskom) na to telo, — činio je to isključivo u pokušaju negacije tog pesimizma, nastojeći da ga iskaže kao transcendentalni optimizam: ozvezdana plava noć mrtve Iluzije Sime Pandurovića jeste jedina stvarnost Dimitrija Mitrinovića.[38] Kosmizam njegov je, — ako se sagleda u perspektivi istorije srpske poezije, — *pokušaj ekstatičko-religijskog prevazilaženja simbolizma,* i to podjednako i onoga »dekadense« estetizma (Dučića) i onoga »dekadense« pesimizma (Pandurovića i Disa). Mitrinović je hteo da bude Pandurović koji je »mistikom bića« (u »svetlosnim valima« drugoga carstva) spasao od racionalističkog pesimizma, ili Dučića koji se »oteo« od heterogonije forme, od dekorativnosti,

[37] »I nije znala mirna vasiona / za sne bez noći i noći bez snova« *(Trag vremena; Posmrtne počasti).*

[38] Sima Pandurović, čiji pesimizam (posebno u osnovnoj njegovoj poeziji, napisanoj do 1914) jeste pesimizam subjekta zdravo-razumskog racionalizma koji za boga zna samo kroz nemogućnost njegovu ili kroz nemogućnost transcendentalizma (koja se iskazuje kao isključiva mogućnost savršeno usamljenog čoveka na putu ka blatu i raspadanju u grobu: »Bog nam se ruga svakoga trenutka« — *Ispovest; Posmrtne počasti),* pokušao je posle rata pesimizam da protumači kao »transcendentalni optimizam«, i to u okviru koncepcije *integralne* poezije, zasnovane na »osećanjima«, odnosno na integralnosti iracionalno-osećajnog koje je jedino jemstvo istine, ali dosledno religijski tumačenog, jer »samim tim što je jedna istina prošla kroz naše osećanje, što je u našem osećanju, ona je apsolutna i van pitanja«. Za to su »sve naučne istine (. . .) problematične«, što će reći: »da bi jedna naučna istina postala prava i nesumnjiva istina, ona mora biti sposobna da prođe i kroz umetnost. (. . .) Takva je, primera radi, istina o Bogu«. Otuda pesimizam ne može biti beskonačan, odnosno beskonačno »opravdan«: hrišćanska misao posleratnog Pandurovića dozvoljava ga samo u odnosu na »zemaljski život«, i to tako što taj »zemaljski« pesimizam treba da bude »transcendentalni optimizam« (religijski optimizam): »To inkliniranje (?) i potenciranje pesimističke crte je opravdano samo dotle dok je reč o našem zemaljskom životu, koji je zaista puniji bolom nego zadovoljstvom, koji je rđav, i o kome se ne može govoriti sa oduševljenjem bez zablude. Ali čim nam integralna poezija ukaže i otvori horizonte celog života — života i smrti — života i besmrtnosti — života univerzalnog i opšteg, njegovog opšteg i celog smisla, ona postaje svetlija i liči na velike dvorane zamračene senkama melanholije, nevolje i bola, ali sa otvorenim prozorima na ogromne poljane i predele obasjane suncem i utehom. (. . .) To je transcendentalni optimizam poezije« *(Ogledi iz estetike, I, Integralna poezija,* izd. *Napredak,* Beograd, 1920). Dimitrije Mitrinović je hteo da bude pesnik i te integralne poezije i tog transcendentalnog optimizma, kojeg nema u poeziji Pandurovićevoj: ove rečenice iz *Integralne poezije* ne odgovaraju Pandurovićevoj poeziji ali odgovaraju, u potpunosti, osnovnoj, rukovodnoj ideji stihova Dimitrija Mitrinovića.

Dučić čija lepota ne završava u »artizmu« nego u bogu,[39] neki Dučić koji otkriva, kao Stefanović, tajnu boga, ili sopstvenu bogosličnost, u univerzalnoj čovečnosti, u ekumenskoj svojoj svečovečanskosti, jedinstvenim spojem svih sposobnosti bića, vrhunskim zanosom, u najvišem mogućnom dinamizmu »duše«. Ono što je Mitrinović pokušao da čuje u kosmičkim prostranstvima nije muzika sopstvenog krila, u kojoj je čeznuo Dučić da se izgubi, nego »disanje svega«, ona »Pjesma Dobroga tajanstva vječnoga« koja »sferama huji«, ili pesma same »svetinje Boga«, koja počinje tamo gde prestaje dučićevsko samodovoljno Ja ili Ja Mitrinovićevoga »meteora« iz 1905. Pozivi, koje je Dimitrije Mitrinović upućivao svojoj plavoj ozvezdanoj noći, jesu pozivi upućeni bogu, ali samim tim i poziv na zaborav samoga sebe, pa i na tipično religijsku, hrišćansku, mržnju prema sopstvenom Ja. Ljubav za boga (za »plavu noć«) jeste mržnja Ja prema samome sebi: u stihu

Osjećam svetinju Boga gdje drhti u plavom tajanstvu

leži, kao njegova »donja«, u Mitrinovićevim pesmama najčešće skrivena, ali ipak neskrivena stvarnost, ovo nevoljenje samoga sebe, ovaj san za oslobođenjem od sebe:

Uzmi me, nosi me, upijaj me; ne volim samoga sebe

(Plava noć).[40] To skroz anti-dučićevsko »Ne volim samoga sebe« (nikada to narcistički Dučić ne bi mogao da izgovori!) jeste doslovno religijsko: ako je Mitrinović našao ideal zvučno-svetlosnog svemira u Dučiću, on je hteo da prevaziđe estetizam tog ideala etički, ali njegova etičnost, u poeziji, iscrpljivala se mističko-religijskim kosmizmom u kome je lepota dobrota samoga boga. On je hteo da bude nekakav Dučić koji zna za

[39] Zbog toga je on i mogao da napiše o Dučiću, 1911 (u navođenom članku *Lirika Vladimira Nazora),* i to pošto je Dučić već napisao osnovne pesme svoje »kosmički« inspirisane lirike: »Dučić se otima od svoje dekadense novom prirodom kosmičke lirike, otima se, još se nije oteo«. Čak i njegove zamerke Dučićevoj lirici da je *dekorativna* idu iz ove želje za kosmizmom koji bi bio prevazilaženje »dekadense«, odnosno prevazilaženje lepote estetizma pravcem ka mističkoj lepoti (ka lepoti kao dobroti boga), ili kao svetlosnoj emanaciji apsolutnog, kosmički sveobuhvatnog bića.

[40] *Bosanska vila,* 1911, XXVI, 9.

boga, Dučić »ukršten« sa Svetislavom Stefanovićem, pesnikom čija filosofija mu je nesumnjivo bila najbliža ali koji se bori »stalno (. . .) sa formom, kao da je Hrvat, i ne može da nađe adekvatan izražaj svoje snažne duše«,[41] koji nosi, po njegovome uverenju, u sebi neku silnu dinamiku, ali to je »dinamika čoveka a ne pesnika«.[42] Jer »onog nemamo u književnosti, u napisanoj našoj umetnosti, Meštrovića Ivana jednog, nekog velikog, celog nekog, punog, svestranog, širokog, dubokog, nacionalnog, kulturnog, modernog, zamišljenog i raspevanog pesnika. Tvrdo ubogo i tužno bedno stojimo sa poezijom. (. . .) Čekamo Velikoga. Zreli smo već dovoljno da bismo se kao u velikom skulptoru mogli ujediniti i osloboditi u duhu velikog pesnika.

[41] *Lirika Vladimira Nazora.* — Ovo »kao Hrvat« podrazumeva Mitrinovićevu tvrdnju da hrvatski pisci nedovoljno znaju jezik: »Ima još jedna posebna i neotklonjiva dužnost srpskih kritičara prema hrvatskim piscima: to je kritika njihovog jezika. Nije mi, doduše, jasan način kojim bi se hrvatskim piscima popravljao jezik, jasna mi je samo neugodnost od bezbroja jezičkih pogrešaka koje vrve u njihovim djelima, i potreba da tih pogrešaka nestane. Uostalom, već se opaža znatan napredak u njihovom jeziku. Kranjčević, Kosor, Nazor i Nikolić pišu za Hrvate vrlo dobro, a to je, izgleda mi, došlo otuda što je Kranjčević naročito studirao Vuka i dugo živio u Bosni kao i Kosor, dok su Nazor i Nikolić daleko od zagorske kajkavštine Đalskoga i Domjanića. Zgodan način da se popravlja njihov jezik bio bi popravljanje prilikom preštampavanja u srpska izdanja i listove« *(Niz napomena; Bosanska vila,* 1909, XXIV, 19—20).

[42] *Slučaj Svetislava Stefanovića.* — Stefanović je »mučenje da se ispolji i borba za oslobođenje, i tamna je i jaka sugestija, i nerazaznavanje je i nedostatno uverenje. (. . .) To je neduševnost reči ali lepota duše, nemoć izražaja ali neodoljivost snage (. . .) Kakvoćom, Stefanovićeva dinamika stoji više od mehaničke, ispolinski snažne dinamike električnih centrala i drednotskih planina sa paklom u gvozdenom srcu; a stoji niže od više, pravo duševne, uzvišene moralne i religijski svete sile koja je nerazdeljiva od najveće, pravo velike, dušine i božije, umetnosti. (. . .) Tako dakle Svetislav Stefanović nije pesnik. Nego je jedan od prokletnika koji su kritičari svoga srca i koji ga odlično kritikuje i jači su od njega čak i kad misle da ono hoće da se izbaci u jednu pesmu ili kad ga doista slomiju i sazdaju ga u jednu izgnječenu umetnost, čudo čitaoca i muku kritičara. To nije nepoštenje i greh, lažnost osećanja i izveštačenje snage; nego se desila jedna nesreća mimoilaženja: silna je snaga Stefanovićeva u onom što kaže i što oseća, ali se on u sebi razmimoišao u onom kako kaže i na kojoj razini oseća. On ne oseća svet i život na neinteligentnoj razini ekstaze i nesnalaženja, zadivljenja od svega i svepojimanja slutnjom i osećanjem; oseća ga prodirno i iz dubina, široko obimno i snažno, ali pojimajući ga nadasve inteligentno, odgovoran je pred sobom iznutra, ima nagon otključavanja i zderavanje maska: zna sve. Smrtno je opasno biti otrovan inteligencijom kad čovek treba da bude pesnik; lepoti ne imponuju sveznalice i ima užas od pojma; dete ili žena, ili genij ili manit čovek ili zločinac treba biti, čovek izvan razloga da bi se prešlo na začaranu obalu . . .«

Gradivo je tu, alat je izoštren. Kao Jovan Dučić što je naučio kako se napisano peva, kako se govori kad se uđe u umetnost, Svetislav Stefanović je prineo svoj deo pripremanju za višega od njih i od nas što će doći; bogatstvo pesničkog predmeta i današnju čovečnost on je doneo. Toliko blagorodnosti, takve bučne i teške snage, čovečnosti tako svojski osećane doneo nam je svojim delom Svetislav Stefanović da tu nedostaje samo ton, dah otajstveni od koga živi jedno delo poezije . . .«.[43] Kao u Meštrovićevoj umetnosti (onakvoj kakva se njemu pričinila), tu »o ljepoti u običnom smislu riječi«, onakvoj kakvu »predstavljaju skulpture klasične i klasicističke«, ne može biti ni govora: »Mjesto otmjenog velikog pokoja došao je bol i grč, mjesto otmjenog mira došla je strast i buka«.[44]

Ako je on, nesumnjivo, video u Meštrovićevoj skulpturi onoga čega u njoj nema, ne može biti nikakve sumnje da tome nije bio jedini razlog u njegovome pragmatizmu nego (ujedno, i nerazdvojivo od ovog pragmatizma) i u njegovoj fanatičkoj privrženosti idealu iracionalističkog apsoluta ili apsolutne sinteze koja poziva na iracionalistički dinamizam i koja zbog toga odbija svaku »klasičnu« i »klasicističku« lepotu. Ovaj njegov iracionalistički dinamizam je pre svega neumitnost apsolutne volje ili volje za apsolutnom sintezom. Ako je Mitrinović dozivao »pokoj« plave noći (milost božju), koja je milost sveizmirenosti tela i duha u duši, prevaziđenost svakog razdora u unisonom »pevanju sfera«, on je nalazio samo »haotičnu nebulozu«. Njegov ideal »pokoja« u Jednom vodio ga je apsolutnom dinamizmu ili haosu: *Jedno (apsolutna sinteza) jeste u stvarnosti Haos,* ili »haotična nebuloza«. Integralizam njegov je, u stvarnosti, poziv na haos, jer je poziv na Jedno kao na provaljivanje granica apsolutno svakog identiteta. Mitrinović je, jedini u srpskoj kulturi svog vremena, pisao: »Vrijeme je da se zameša haos i da se otključaju isključivosti i spoje nespojivosti dosadašnje«.[45] Pozivanje na haos je, u stvari, pozivanje na vrhunsku sintezu, na spajanje »nespojivosti dosadašnjih«: » . . . treba zamesiti haotičnu nebulozu primordijalne snage i bivstvenog spajanja svega sa svim i neraspoznavanja ničega ni od čega«.[46] Žudnja za Jednim

[43] *Slučaj Svetislava Stefanovića*
[44] *Ivan Meštrović*
[45] *Estetičke kontemplacije*
[46] Isto.

ne okreće se samo protiv »klasične« lepote nego i protiv svakog identiteta. ovome idealu »neraspoznavanja ničega ni od čega«, ovoj »haotičnoj nebulozi«: snaga Jednog (apsolutne sinteze) jeste »primordijalna snaga«, ili snaga primordijalnosti u kojoj je, kao u prastanju (u svetu mitrinovićevske »pratvarne magle«), sve »haotična nebuloza«, jer je tu nemogućna ma kakva diferencijacija (ma kakav identitet). Vernost sintezi se, otuda, paradoksalno ali neumitno, iskazuje u stvarnosti kao vernost »haotičnoj nebulozi«, a simbolistički ideal zvučno-svetlosnog »eterizma«, pokušajem njegovoga ekstatičko-religijskog prevazilaženja, u duhu kosmizma »pevanja sfera«, kao da najavljuje svoje samoprevazilaženje pravcem *ekspresionizma.* Ako ekspresionizam podrazumeva, u prvom svom periodu, kosmizam, — ovaj zahtev za integralnošću, za apsolutnom sintezom, u duhu idealizma rođenog u nemirenju sa postojećim svetom, — on nužno, u duševno-jezičkoj stvarnosti, vodi pravcem »haotične nebuloze«, raspadanjem postojeće sintakse kao sintakse sveta u kome odsustvuje Jedno (i koja sintaksa se i oseća kao lažna upravo u osećanju odsustva ovoga htenog Jednog), njenim razbijanjem u žudnji za tim odsutnim Jednim kao za apsolutnom celovitošću.

Dimitrije Mitrinović, međutim, nije se otvorio ovoj pustolovini zahteva za Jednim: on je u *Estetičkim kontemplacijama* naznačio imperativ »haotične nebuloze«, ali u času kada je već prestao da piše pesme i kada se njegova misao o toj »haotičnoj nebulozi« (i protiv klasične lepote) javlja kroz sve izrazitiju artikulaciju njegove religijsko-iracionalističke »metafizike« duše. Ta religijska metafizika, koja je sasvim jasno prisutna u njegovim stihovima o bogu kao Istini koja ustaje iz sjaja, i koju će on, kasnije, pokušati da zasnuje na Hristu kao na »arhetipu« i osnovnom principu »individuacije« i »interiorizacije«, izraz je i jemstvo ovoga neotvaranja: Mitrinović ne samo što nije sledio pustolovinu ekspresionizma, nego nije sledio ni izazove poezije uopšte. On je jezik »haotične nebuloze« tražioca kosmičko-ekumenskog Svečoveka, u stilu filosofskog iracionalizma ideologa »vidovdanske etike«, po odlasku u Englesku zamenio jezikom metafizičko-mističkog Mesije koji uzaludno nastoji, rečenicama nebulotične patetike, hrišćanstvo da zbrači sa posle-frojdovskom psihoanalizom. Njegov zahtev za apsolutnom sintezom upućivao ga je podjednako i ekspresionizmu i religiji; ako Dimitrije Mitrinović nije dalje razvijao ekspresionizam, koji je najavio svojim pesmama iz 1911, nego je čak i prestao da piše pesme, to je zato što je pustolovini »haotične nebuloze«, kojoj nužno

upućuje iracionalistički integralizam, suprotstavio i pretpostavio konstrukcije svoje mističko-religijske pseudo-metafizike, svoj religijski stav: iracionalnost Jednog u iskustvu Dimitrija Mitrinovića završila je kao *anti-sistemski sistem religijskog iracionalizma* ili kao skroz racionalna konstrukcija. Poezija Dimitrija Mitrinovića našla je svoj kraj tamo gde je kraj našao i njegov iracionalizam: u krajnje racionalno konstruisanim kategorijama mističko-religijskog iracionalizma.[47]

[47] Na vest o Mitrinovićevoj smrti, Borivoje Jevtić pisao je da je on »još u toku prvog svetskog rata napustio zemlju da bi se, u ime izvesne filosofske ekscentričnosti, utopio i nestao u mnogoljudnoj britanskoj metropoli kao jedan od bezbrojnih« i da je »u potrazi za nekim svojim uobraženim (?) snom od nje, od te iste svoje zemlje, također zaboravljen« *(Sećanje na Mitrinovića*, u knjizi *Pisci i maske*, izd. *Veselin Masleša*, Sarajevo, 1962), ali i taj njegov san i ta njegova »filosofska ekscentričnost« uobličeni su, u osnovi, pre 1914, u znaku integralističkog iracionalizma i samosaznanja kao saznanja božanske suštine bića, ili kao iracionalnog samosaznanja Svečoveka. Kasnije, u Engleskoj, ovi motivi, u bitnom nepromenjeni, apsolutizovani su i dobili su novu, »antropo-filosofsku« artikulaciju, zahvaljujući Mitrinovićevom interesovanju za razne duhovne discipline, naročito zahvaljujući njegovim dodirima sa teorijama posle-frojdovske psihoanalize, u prvom redu Adlera i Junga. (U Engleskoj je Mitrinović osnivao razna društva i klubove, između ostaloga i društvo *New Europe Group* i *The International Society for Individual Psychology*, gde je držao predavanja iz raznih oblasti, posebno o posle-frojdovskoj psihoanalizi Adlera i Junga; nešto od ovoga štampao je u časopisu *Purpose*, kao *Freud versus Adler*, *Psycho-analysis versus Psycho-Synthesis*, *Purpose*, № 2, 1929; *The Realm of Dreams*, *Purpose*. Vol. 3, № 2, 1931.) Svečovek je, u dodiru sa psihoanalitičkim teorijama K. G. Junga, postao »arhetip« ili »Hrist-načelo«, cilj saznanja koje se ostvaruje, kao »univerzalnost u svakoj pojedinačnosti«, samo tamo gde je moguća »individuacija, istinska samoprisutnost«, i to zato što »Duh jeste duh, ali Postojanje nije postojanje. Postojanje je Duh, a zapadno vođstvo valja da nauči da je Duh — Postojanje. Zato je nužno hrišćanstvo«, ali zato je nužan i Dimitrije Mitrinović koji se pojavljuje kao Mesija »atlantskog sveta«, »istorijskog hrišćanstva i Zapadne hemisfere«, kao njegov prorok-branilac na Strašnom sudu:

» . . . Jer ova naša velika kriza, koja će postati još zaoštrenija i očitija kako se bude razvijala, jeste Strašni sud celom našem ovozemaljskom carstvu i lako može postati kobno konačna presuda istorijskom hrišćanstvu i Zapadnoj hemisferi. Na kocki su Evropa i eonsko ispunjenje i čast Zapadnog čoveka. Ugrožene su evropska i hrišćanska civilizacija, funkcija Zapada. U sadašnjoj krizi ljudskog postojanja Evropa i Engleska mogu biti svladane i srušene. Stoga je neophodno znati. Preko je potrebno razumeti. Treba ispitati ljudsku prirodu i suštinu stvarnosti. Treba spoznati Istinu, a Evropa i Zapadna civilizacija mogu se vaspostaviti spoznajom istine i povinovanjem istini.

(. . .)

A misija Izrailja u novoj orijentaciji i prevazilaženju sadašnjih svetskih tegoba od središnjeg je značaja. Od presudnog značaja. Bez orijentacije i

promene stava Izrailja neizvesno je, neizvesno da li čak i Engleska, to središte središta ljudske inicijative, danas može da vodi svet i sa izvesnošću ga spase. To je neizvesno. Jer Izrailj je zastrašujuća i bezdana sila; Izrailj simboliše nesvesnog i moćnog Adama. A Prvi Adam je moćniji od Drugog, po prirodnoj snazi i plotskom duhu. Novo rođenje Izrailja, pokajanje, preusmeravanje Jevreja značili bi da svest sviće, da raste na svetlu, da je svest počela da žeže svojim sjajem; da je prirodni čovek postao interiorizovan, individuiran. Jer ponos i zasluga Izrailja su u njegovom večnom stremljenju naviše i pregnuću napred; u borbi za slobodu i slavu ljudi, nas ljudskih i prirodnih ljudi. Stvar ljudi i čovečanstva jevrejska je stvar; i pored Večno Živog Koji Živi, i pored Beskonačnog Koje je Beskonačno i koje je Duh, nematerijalan, imanentan, van prostora — stvar Izrailja nije Večno Živi. Nije Duh. Stvar i vera Izrailja jeste čovečanstvo, prirodno, ovozemaljsko čovečanstvo; čovečanstvo od krvi i mesa; ne besmrtni i nestvoreni duh ljudi i čovečanstva. Jer Živi Ambis, Živa Večnost — jeste; Ja tog Ambisa i tog Života jeste istinsko Ja; jedini Ego i JA KOJE JESTE koje je JA KOJE JESTE i Ego bez mera i ma kakve zavisnosti. Međutim, Prvi Adam, Prirodni Čovek ne služi tome Ja; nepreporođeni Čovek traži da Beskonačno njemu služi. Bog postaje moć i oruđe čoveka. Takva je Prirodna Religija. Istinsko samoprisustvo nas ljudskih bića, naša istinska svest o Božanskom nisu takvi. Božansko je samo Duh, pripada prirodi svesti, nematerijalno je. Bog ne pripada ovom Prostoru. Ja, Apsolutno, nije materijalno. Nije u Prostoru. Božansko je nematerijalno. Nematerijalno nije u Prostoru. Beskonačno i njegovo središte nisu u Prostoru. Hrišćanska crkva i religija Izrailja će naučiti i znaće da Duh nije u Prostoru. Duh je nematerijalan, a zapadno vođstvo će shvatiti nematerijalnost Duha i Postojanje Svesti. Duh je Božansko, a njegova plot i stvar jeste svest. Stoga Bog nije transcendentan. Svest je imanentna. Stoga Bog postoji. Postojanje je Svest.

Ukoliko ne želimo da katastrofa ludila i samozaborava savlada Evropu i ovaj eon Zapada, Izrailj, hrišćanstvo, zapadna civilizacija, naučiće da je Bog Duh, ali da je Duh — Postojanje. Duh jeste Duh, ali Postojanje nije Postojanje. Postojanje je Duh. Zapadno vođstvo valja da nauči da je Duh — Postojanje. Zato je nužno hrišćanstvo. Bog je u svesti. U ljudskoj svesti prisutna je celokupnost Postojanja. Nema transcendentnog Postojanja. Individuacija, istinska samoprisutnost, Ja, Ego — to je istinska religija; za većinu Jevreja Izrailj je prisutniji no što su to oni sami za sebe. Izrailj je još prirodan. Njemu je za njegovo unutarnje postojanje potrebno transcendentno. Jevrejskom pojedincu je preko potrebno njegovo pleme da bi imao vlastito unutarnje postojanje. Rezultat je da su Senat, Vođstvo, Inicijativa našeg sveta, još uvek nesvesni, prirodni. Našoj rasi je potrebna istinska interiorizacija i individuacija kako bi postojala u slavi i Duhu. Izrailju je potrebno ovo samoostvarenje. Jer Izrailj oličava našu suštinsku ljudsku krizu. Izrailj je izabrana rasa, odistinski izabrana, koja, budući izabrana, još čeka svoje spasenje, pošto ne veruje da je izabrana. Jer Adam je izabran, kao što je Hristos izabran. Samo jedan Bog, samo jedan ljudski rod, samo jedan Hristos. Ideja izbora, izvrsnosti, jeste spoznaja istine da Beskonačno nije u Prostoru. Bog je duh. Bez individuacije nije moguće znati šta je Duh. On je sama Univerzalnost spoznata kao Univerzalnost u svakoj pojedinosti, svakoj čestici. Svest je nematerijalna i postoji. Svest je Stvarnost.

Spoznaja Univerzalnog Čovečanstva, poimanje da Univerzalno Čovečanstvo postoji, da je naše kraljevstvo jedan entitet, celovita stvarnost, celovita i istinska Potpuna Celina — sama predstava o našem postojanju kao Jedne Vrste, Jednog Bića, zavisi od našeg prisustva za nas same i od spiritualnog bogatstva naše lične stvarnosti. Načelo Hrista, ona vrednost i smisao, ono bogatstvo i

vaznošenje naše unutarnje i srednje Istine koja je Božansko u nama. Hristos u nama, to je Načelo koje je ključ tajni i nit-vodilja kroz kosmički i istorijski lavirint, to načelo-suština naše ljudske vrste jeste puno i celovito prisustvo i dejstvovanje Apsolutno Univerzalnog u Apsolutnoj Jedinki, onog što je sveukupno u onome što je jedinstveno. Hristos je univerzalno ljudsko načelo. Hristos-načelo jeste lična sinteza naših pojedinačnih i odeljenih ljudskosti u našem vlastitom ličnom svetu, u našoj vlastitoj jedinstvenoj celovitoj potpunosti, a ujedno je svetska sinteza, načelo i sila što ujedinjuje čovečanstvo kao celinu u jedan jedini entitet, jedno kraljevstvo. Početak, sredina i kraj spoznaje slave, Nauke o Svetu kao Celini, one biologije koja je kosmička i totalna psihologija, a ujedno apsolutno totalna sociologija Postojanja, nauke o funkcijama i Sačiniocima Potpune Celine — načelo, nit, ključ i središte Sjajne Spoznaje Potpune Celine jeste Hristos-Načelo. Jer u Hristu-Načelu celina je tajna; celina apokalipse tajne takođe je u njemu, a to je tako zato što duh nije iz delova i predstavlja jedinstvo i prevazilaženje svih funkcija i delova. Zato što su u Hristu-Načelu krug i središte jedno te isto. Zato što su u Hristu-Načelu Ne-biće i Biće istovetni; jer svetska ljubav, jedinstvo svih naših duša, jeste Hristos: sveljudska suština. U Hristu-Načelu ceo svet je jedan jedini svet, istovremeno univerzalan i poseban; u Hristu su čovečanstvo i Bog ista tajna i otkrovenje, i u Hristu su svi ljudi isto čovečanstvo, jedan jedini Čovek.

Nacije pripadaju ovom svetu. Crkve pripadaju ovom svetu. Slobodno zidarstvo pripada ovom svetu. Internacionala Kremlja i svetski komunizam pripadaju samo ovom instrumentalnom svetu delova i funkcija celine. Istinska celovitost jedino je u ličnosti. U nacijama i između nacija, u klasama, institucijama, nema središta. Bog-središte, i vrednost, i suština, pripadaju samo individualnosti. Zarad Apsolutnog i zarad inkarnisanih, prolaznih, ovozemaljskih Apsoluta koji su naše ljudske individualnosti, i postoji svet; celina Potpune Celovitosti. Svemir i istorija, nacije čovečanstva i njihove sudbine, postoje i nastavljaju svoj hod zarad Praznog Ambisa Blistavog Tvorca, a takođe i zarad Punog Ambisa, ostvarenje u vremenu onih iskri koje smo mi ljudi. Stoga ne treba obožavati nacije, ni klase, ni polove, ni razdoblja čovekova. Nijedan kolektiv, masa ili blok ne treba da budu zakonodavci niti dostojni obožavanja i istinske ljubavi. Bitni su pojedinci. Izuzetno je bitna sloboda. Bitni su sloboda i samoostvarenje ljudskih pojedinaca« (Dimitrije Mitrinović, pod pseudonimom *M. M. Cosmoi: World Affairs*, preštampano iz *New Britain*, maj — juli 1933, *The New Europe Group, London*).

Naglašavajući kako »podjednako je nemoguće i nezakonito govoriti o ljudskoj istini i stvarnosti, a da se ne govori o istini i stvarnosti u suštinskom i apsolutnom smislu; a bez poznavanja i poimanja Univerzalnog, Potpunog, Celovitog, nemoguće je i nepotrebno govoriti o ljudskim stvarima i o sadašnjem Strašnom sudu pred kojim stoji ljudsko postojanje« (*World Affairs*, 1933), Dimitrije Mitrinović je stizao do najmračnijeg mogućnog reakcionarstva kome tragovi nisu ostali samo u engleskom jeziku. U ime ideje da istina nije u »instrumentalnom svetu« (kao *ovom* svetu), nego jedino u ličnosti, kao »Bog-središte« ili »Prazan Ambis Blistavog Tvorca«, Hrist-načelo, Svečovek (Sveduh), a da »svemir i istorija (. . .) postoje i nastavljaju svoj hod« jedino *zarad* njegovoga ostvarenja, on je došao iz Engleske u Beograd u vreme Šestojanuarske diktature, 1929 (»Diktatorski režim nameravao je da oko sebe okupi svoju ideološku gardu i planirao je da za njenog šefa uzme Mitrinovića, smatrajući ga potencijalno najuticajnijim, jer se kretao u metafizici, mistici i rasizmu«, — Velibor Gligorić, *Marginalija uz književno delo Dimitrija Mitrinovića, Senke i snovi*, izd. *Prosveta*,

Beograd, 1970), da bi slavio udar kralja Aleksandra i Šestojanuarsku diktaturu generala Petra Živkovića kao izraz »kosovskoga zaveta«, na putu ka otkrovenju »arhetipa« Svečoveka. U *Politici* od 28. juna 1930. objavio je Mitrinović članak pod naslovom *Vidovdan Jugoslavije:* taj Vidovdan (prvi posle Šestojanuarskog udara) jeste ». . . dan Strašnoga suda, dan zbora rase, onih koji gledaju i vide i onih koji krivo gledaju i ne gledaju; zbor duha; samosaznanje nacionalno; razgovor Srbina sa Sveduhom«. Uzvikujući, u stilu preteće »apokaliptičke« retorike Nikolaja Velimirovića: »Teško smrtnom telu, teško ličnosti koja se u Sveduhu ne saznaje na božji i sveti način«, on je Šestojanuarsku diktaturu pokušavao da prikaže, u okviru ideologije srpskog filosofskog iracionalizma, kao prelomni, sudbonosno značajan trenutak u ovom samosaznanju Sveduha:

». . . Život večni je život Večnoga Čoveka, čoveka koji jest pleroma smisla i organizam postojanja. Svečovek je život večni, i svi su ljudi i carstva ljudska, sve istorije i nacije i kultura u Svečoveku, od njega, zbog njega.

U Gospoda Isusa istoriji ovaplotio se arhetipni lik Života koji je od vazda za vazda; u samoga Hrista drami zemlje i nebesa odigrao se arhetipni smisao čudestvene smrti koja je večno delo i koja je načelo stvaranja. Svakog stvaranja je smisao za večnost; svaki smisao je smisao u vekovečnosti za sav beskraj. (. . .) Jevrejstvo doživljuje svoju Golgotu, svoju Jevrejsku, i služi Svečoveku, i služilo je. Na mutan, težak način je služilo. Još služi i služiće, jer je sa Sveduhom razgovarao i jer je s njim ugovorio ugovor Mojsije. Ali je i duh Srbinov zakleo se u Lazaru da će služiti misteriji Svečoveka kroz misteriju arhetipa Svečoveka, ovaploćenog u načelu koje je Hristos, u otelovljenom načinu. I zakleo se da će vojevati za pravdu ljudsku i dostojanstvo na svoj način, na sopstveni način svoj. Zavet Srbina bio je originalan i odgovoran. Važan je čovečanstvu Zavet Kosovski. Postoji istorijski smisao Carstva Jugoslovenskog u ljudskom, sveopštem carstvu. (. . .) Postoje kritična stanja i odgovorni časovi u samosaznanju i sebevođstvu Nacije i ličnih duhova. Dolaze spasonosni časovi i sudbonosni dolaze; jer se živo kreće živi narod u živome životu istorije eonske. Našem narodu posle sudbonosnog i strašnog Vidovdana Sarajevskog, jednog Vidovdana haotičnog, došao je danas prvi Vidovdan objavljene Jugoslavije; jedan visoki Vidovdan nove faze Srba, Hrvata, Slovenaca. Vrhunac istorijskih svečanosti, državnosnih svečanosti sokolskih pada na ovaj Vidovdan i po prvi put se Slovenci, Hrvati, Srbi, sinovi Jugoslavije buduće, i naslednici carstva duhovnoga Srbinovoga, Kosovskoga, Carstva onoga Lazara koji je poginuo u Zavetu da bi Zavetom ušao u život načela i ideja ljudskih, po prvi put kroz hod evolucije Jugoslavijine, sinovi Jugoslavije nalaze se na opštem i plodnom zboru duša, kao sinovi Jugoslavije, svesni Slovenstva svoga i snage i dostojanstva nacionalnog. U ovakav i ovaj dan potrebno je postojati središnjim svojim duhom. (. . .) Kao što je datum grozni i posvećeni Gavrila Principa bio jedan preokretni dan sudbine i mračnoga proviđenja, i kao što je datum formacije Srba, Hrvata i Slovenaca u jednu nezavisnu državu bio dan važni i sveti, tako je i dan 6. januara lanjske godine bio temeljiti dan nacionalnog prolaza kroz istoriju. I dan svečani, dan spasonosni proglašenja pravoga krštenja, datum proglašenja uzvišenog i odgovornog imena Jugoslovenske Nacije, bio je dan prekretan; dan svetlog Proviđenja dobre sudbine; čas istorijski i odgovoran vekovima, koji je morao biti i čas muške i junačke slobode volje Vladara koji je nasledio Zavet Kosovski i predao ga silnoj budućnosti Jugoslavije u amanet. (. . .) Jer se desila neopoziva, završna prekretna tajna. Objavila se jedna srećna tajna. (. . .) I nije ova Južna Slavija, ova Slovenija naša, ova zemlja Slovenstva samo značajna na jugoistoku Evrope. Ona je, prvo, značajna, i to odlučno, po budućnost civilizacije i po razvoj

ljudske svesti i u vrlo dalekoj budućnosti. Ona je nacija koja je, kao nacija, pozvana da reši ekumenski problem, i problem i misteriju religije hrišćanske i njezinih dvaju i triju i mnogo crkava; osim toga, i teže od toga, da reši briljantno zagonetnu misteriju islama; naročito islama u odnosu prema hrišćanstvu. (. . .) Jer, ne živi čovek jedino od hleba, niti nacije jedino od države i civilizacije. Ima svetih i Bogu milih, teško i nerazumljivo milih, nacija. Jest ova Jugoslavija, živa i plodna hiljadama godina među tima nacijama. Jer nacije žive od duhovnog i moralnog svog smisla u rodu ljudskom. Postoji red i zakon u ekonomiji ljudstva, i funkcije u organizmu Svečoveka; i ima funkcija više životnih i nužnih nego što su druge. Misija je Jugoslavije u istoriji da svesno i odgovorno, slobodnom voljom i svesnom odgovornošću povede Slovenstvo kroz strašni i užasni Balkan ka savršeno rasnom, plotskom objavljenju Balkanstva u čoveku, pravom objavljenju čovečnosti i života beskrajnoga u krivoj i krivo rođenoj ljudskoj ličnosti, grešnoj, prestravljenoj ličnosti; ličnosti nesvesne sebe. (. . .) Suština je naša prošlost. Srpski duh je prošlost naša, dno i temelj. Naša budućnost je tvarnost; u tvarnosti. Tvar se stvara od ljudi; Proviđenje stvara suštinu. Razum je oruđe i rad je način kojim stvara tvar, materija. Supstancija je tvarnost. Esencija je suština. Telo je slava tvarnosti: oduhovljeno životom telo je slava i savršenstvo. JUGOSLAVIJA ĆE BITI ONAJ ORGAN ČOVEČANSTVA KOJI ĆE PO PRVI PUT OŽIVOTVORITI RASNI IDEAL SAVRŠENSTVA LJUDSKOG, ideal masivan i u masama. Prosečan sin Jugoslavije biće, kad se sasvim sazda Jugoslavija, najviši prosečni tip ljudske punoće i jednostavne slave. Bog će disati u čoveku svesnom voljom čoveka. (. . .) Za to neka ne tuguje sasvim svesni sin Lazarev, Srbin, Srbijanac, i Srbin u opšte. Neka ne tuguje rod srpski i neka se ne obrće u natrag, jer se žena Lotova pretvorila u stup soli . . .«

Velibor Gligorić je, povodom jedne izjave koju je Mitrinović u ovo doba dao listu *Vreme*, objavio članak *Mistika i mistifikatori* (u istoimenoj brošuri, štampanoj 1930): Mitrinović ima ». . . u svojoj prirodi nečega azijatskog, sklonosti za širokim religioznim problemima kozmosa i nečeg veoma lokalnog da tu svoju sklonost iskoristi u čisto materijalne svrhe. Ta mu je priroda dala sposobnosti sugestije, da oseti razornu moć čarolija u prirodi ljudskoj, dala mu je talenat narodnih lekara koji očima i ‚rukom' isceljuju teške bolesti. Dala mu je naklonosti ka vidovitosti, profetizmu, filosofiji sovuljage, slepog miša i crne mačke. Od misaonog pesnika postao je analizator koji pomoću magija i simbola rastvara dušu kozmosa. Dinarski tip sa ostacima mongolstva i ‚raspućinstva' pod cilindrom Velike Britanije, duh sa četvrtom dimenzijom kao zlatnom polugom oko koje se okreću unezverene i zadivljene čobanske glave bosanske, monah, kozer i biznesmajstor, jednom rukom drži kozmos u londonskim tamnim sobama gde Čeda Mijatović, zaostavština našeg romantizma, doziva sebe iz prošlog veka, a drugom Bosnu i Hercegovinu kao pećinu zmajeva koje će pustiti nad zamračenim Balkanom. Dimitrije Mitrinović, jedan od krupnih bogova okultizma, upravlja svetom čarobnom palicom koja je sadeljana od hercegovačkog drveta. Savest londonskih kolonista spasava indijskim religijama, a naše intelektualce leči travama koje rastu na Himalajima, a i na hercegovačkim krševima. Mitrinović kao mag budi iz paklene atrofije ljudske duše. On se javlja kao suveren podzemnog sveta kome su poznate ne samo linije ljudske sudbine, nego i putevi istorije čovečanstva«.

Predrag Palavestra nigde ne pominje ovu Mitrinovićevu »metafiziku« Šestojanuarske diktature. On čak tvrdi da je »članak *Za Jugoslaviju*, objavljen u maju 1914. bio (. . .) njegov poslednji tekst na srpsko-hrvatskom jeziku« (*Književnost Mlade Bosne*, knj. II, str. 407), što ne bi bilo vredno pomena da na

ovom previđanju Mitrinovićevog slavljenja Šestojanuarske diktature, kao »časa muške i junačke slobodne volje Vladara«, Palavestra ne podiže svoju apologiju Mitrinoviću kao čoveku koji je ». . . bio spreman da se u ime apsolutnog odrekne prolaznih, ovozemaljskih (!) dobara i priznanja i da čitavu ličnost saobrazi uzvišenom idealu duhovne slobode«, i to tako da sa njim može da se uporedi još jedino Tin Ujević, jer su njih dvojica ». . . najdoslednije prihvatili izazove sudbine, pa čak i tu sudbinu potčinili svojim idealima, ostvarujući, uz velike i teške žrtve i odricanja, čudesan i u našim prilikama jedinstven prodor u vertikalu, ka apsolutnoj poziciji duha. (. . .) Njegova čudnovata i za mnoge zagonetna odluka da ostane u Engleskoj, u emigraciji, bila je, u stvari, na liniji tog nekonformizma« (*Počeci srpskog ekspresionizma*, str. 115).

Na putu ka toj »apsolutnoj poziciji duha«, odnosno »na liniji tog nekonformizma«, Dimitrije Mitrinović ostajao je, međutim, *Mesija atlantskog sveta*, kao sveta »naučne tehnologije i hrišćanskog milosrđa«. Osnivajući »školu« *Nova Atlantida* (predavanjima koja je održao s proleca i tokom leta 1941, u ulici Gouer 115, — Gower Street), on se priviđao kao novi Fransis Bekon. On je ». . . imao na umu utopiju Fransisa Bekona kada je školi koju je osnovao dao ime Nova Atlantida. (. . .) Poput Mitrinovića, i Bekon je bio upravio prodiran pogled put Platonove izgubljene Atlantide. (. . .) Bekon je bio pionir novog atlantskog sveta u kojem se Mitrinović rodio i u koji je verovao. Obojica su *u naučnoj tehnologiji i hrišćanskom milosrđu* nove ere prepoznali elemente nade koja je drevnom svetu bila uskraćena« (Benjamin Farrington, *The New Atlantis of Francis Bacon, New Atlantis Foundation*, Richmond Hill, Surrey, 1964, p. I). »Značenje imena *Nova Atlantida* odnosi se na moderni Atlantski svet, koji je Dimitrije Mitrinović opisao kao ‚specifično moderni naučni svet evropskog i američkog Zapada, svet savremene tehnološke civilizacije, a takođe i svet kulturnog nasleđa Zapada, zajedno sa predačkim ili genezičkim zaveštanjem individualističke psihologije, te, stoga, i *hrišćanske aksiologije ili hrišćanstva kao suštine naše kulture*'. On je smatrao da su Rusija i Indija utkane u tkivo zapadne misli. (. . .) Stoga moramo najpažljivije ispitati shvatanje koje se održalo kroz sva razdoblja i izražavalo stvarnost Trojstvom: u drevnoj Indiji kao Sat-Chit-Ananda ili kao Brahma-Shiva-Vishnu; u Egiptu kao Isis-Osiris-Horus, pa sve do teze-antiteze-sinteze hegelovske dijalektike, i do svog najsavršenijeg izraza u vidu Oca, Sina i Svetoga duha Atanasijeve dogme. To je i u moderno vreme izrazio Dimitrije Mitrinović kao trojedinstvo i istovrednost tri stvarna otkrovenja data Čoveku: otkrovenje prethrišćanske kosmičke mudrosti; hrišćansko otkrovenje ovaploćenja Boga u Čoveku; i otkrovenje genija, mogućnosti da sam Čovek postigne božanstvenost. Moramo se, dakle, upitati da li ova doktrina Trojstva u Jedinstvu i Jedinstva u Trojstvu nije možda vrhunski izraz strukture organske celovitosti Čoveka, Zemlje i Svemira, i jedina nada što nam preostaje da postignemo svetsku sintezu i stvaralački Čovekov Mir« (*Creative Critique and Anthropo Philosophy*, p. 4, 14, *The New Atlantis Foundation*, Richmond, 1955).

Mitrinović je služio ovoj »svetskoj sintezi i stvaralačkom Čovekovom Miru«, kroz samosaznanje kao saznanje »Trojstva u Jedinstvu i Jedinstva u Trojstvu«, metafizičko-religijskim jezikom »Univerzalnog, Potpunog, Celovitog«; ipak, tri godine pre smrti (u poslednjem času svog mesijanizma?), on se odreka ovog jezika da bi, kao »International Organiser«, u londonskom *Simpson's Restaurant*-u, 17. februara 1950, »ljudskom duhu i evropskoj inteligenciji«, »and for the glory of God«, mogao što razumljivije da uputi svoj *»veoma ozbiljan i upozoravajući predlog«:* stvaranje Atlantskog saveza i, usput, Istočnoevropske federacije, i to posredstvom Velike Britanije koja, kao *»jedini preživeli deo*

On, koji je pozivao na mističko-religijski zanos, ostao je zapamćen kao pesnik koji je »u stihu mislio«;[48] njegovo »mišljenje« je, međutim, delo njegove nemoći za zanos, jednog racionalizma koji je, uprkos pozivanju na spajanje »nespojivosti dosadašnjih«, bio lišen apsolutno svake metaforičnosti: metafora (koja je upravo spajanje »nespojivosti dosadašnjih«) ne daje se njegovom skroz racionalističkom duhu: racionalizam spaja samo ono što je već spojeno, svest racionalizma je svest *status quo-a*, svest identiteta. Nespojeno se spaja razaranjem postojećeg identiteta (u svetu i duhu), u krajnjim stanjima svesti: u vrhunskom aktivizmu ili, naprotiv, u krajnjoj pasivnosti kao, — u doba kada je Mitrinović pisao stihove, — u duhu Disovom, koji je metaforičar upravo sa svoje pasivnosti u kojoj se rastače svaki oblik (i

Evrope koji nam preostaje«, treba da postane »temelj ljudskog mira i Čovekova Nacija-Senat: Albion, *primus inter pares«:* »Prvi od mojih predloga, tek kao početak koji ipak usredsređuje pažnju na središnji nerv sveta i Evrope, jeste da se nipošto ne sme dozvoliti da Balkan bude podeljen ili rascepljen, kao što je sada slučaj i sa Jugoslavijom i sa Grčkom. Ja se ne zalažem za uključivanje celog evropskog Istoka u sovjetski sistem narodnih republika i demokratija. Ono što predlažem ljudskom duhu i evropskoj inteligenciji jeste: da se uz britansko posredovanje na neki način dovede do stvaranja Istočnoevropske federacije, kojoj bi se dobrovoljno priključila Turska, zajedno sa Finskom, dok su ostale nacije već u orbiti sovjetske moći, bez obzira koliko bile nefederalizovane i neslobodne. (. . .) Moj veoma ozbiljan i upozoravajući predlog jeste: da Velika Britanija i njena Zajednica britanskih nacija sebe predlože za temelj ovog neophodnog Zapadnog Sveta — kao njegove neutralne, stvaralačke, blagotvorne posrednice i zaštitnice. Jer Americi i Sovjetskom Savezu britansko posredovanje je potrebno, ne trenutno, već stalno; jer je Britanija jedini pravi preživeli deo Evrope koji nam preostaje — koji je očuvao moć i elementarnost evropskog svetskog činioca. I opet, unutar same Evrope, Velika Britanija jeste jedini posrednički delotvoran činilac koji nam je u našoj tragičnoj Evropi preostao. (. . .) Posrednica Britanija, Velika Britanija, uz podršku Izrailja u Palestini i Izrailja svuda u svetu, postala bi temelj ljudskog mira i Čovekova Nacija-Senat: Albion, *primus inter pares;* ako je potrebno, to čak ne mora da bude Albion koji ima prvenstvo, ali Albion na delu i u stvarnosti. Ova mirovna inicijativa Britanije i Zapada privukla bi Kinu, te bi pacifički svet, ljudski Istok, bio slobodan i pozvan da samog sebe zasnuje što bi predstavljalo doprinos novopreporođenog sveta mira u čast napaćenog i grešnog ljudskog roda, a u slavu Gospoda« (Dimitrije Mitrinović, *Proposals Towards a World System of Foreign Policies, Severely Impartial Proposals and Integrally Inclusive, The New Europe Group and Atlantic Initiative for the Order of Man*, London, 1950; prevod svih tekstova sa engleskog Branka Vučićevića).

[48] Govoreći o godini 1912, u knjizi *Itaka i komentari* (izd. *Prosveta*, Beograd, 1959, str. 28), Miloš Crnjanski kaže da su mu u sećanju na to doba ostala samo dva pesnika: »Jedan je bio Korolija, topao, koji je kao Jadran šumeo, a drugi, Mitrinović, koji je u stihu *mislio«*.

pojam) identiteta, i u čijem duševnom iskustvu je, *objektivno*, beznađe samo sredstvo ove pasivizacije kao »negativne« akcije protiv svesti sveta zatvorenog u konačne identitete građanskog zdravo-razumskog racionalizma, ili metoda metaforičarske akcije, pa se zbog toga stih kojim Dis govori o bezizglednosti sveta javlja, protivurečno svome *idejnom* sloju, kao nosilac novoga, i nezavršivog, metaforički otvorenog (i beskrajnog) preustrojavanja sveta, a njegov nered otkriva se kao jemstvo ovoga vizionarno-metaforičkog rada na preustrojavanju sveta, i to spajanjem »nespojivosti dosadašnjih«, kroz raspadanje postojećih identiteta (oblika, stvari, misli). Mitrinović nije bio u stanju da se nađe na putu metafore; njegov bog u tome ga je sprečavao: taj bog, koji poziva na ekstazu, protivi se ekstazi: to je nekakav ekstatično--anti-ekstatički (iracionalističko-anti-iracionalistički) bog kao u sebi bezizgledno protivurečan *pojam* iracionalnosti, ili iracionalna »suština bića« zatvorena u ideju i zbog toga protivurečna sebi: mrtav bog, ali sa čijom smrću se Mitrinović i Stefanović ne mire. Logistička (»diskurzivna«) anti-ekstatična (anti-mistička: anti-metaforička i anti-muzička) fraza Mitrinovićeva (kao i ona Svetislava Stefanovića) jeste *fraza ovog mrtvog boga*. Mitrinović hoće boga na silu. On hoće na silu »neponjatno«, koje je muzički iracionalno, »velebna muzika sfera«, »nesvjesno carstvo«,[49] »nesv'jest besmrtna« (čak »besvest«),[50] ono »nejasno, čudno«,[51] ili »harmonija svetlosti i zvuka«, »Svemirni sjaj«, »vali tajanstva kroz dušu«,[52] ali tu ne postoji nikakav način da se uspostavi stvarni dodir sa tom iracionalnom »suštinom bića«, i zbog toga ta »suština bića« i izbija iz doživljajno-osećajne, muzičko-metaforičke sfere iracionalnosti u sferu pojmova (i to krajnje konvencionalno siromašnih), onako kako i mistika postaje tu pojam tim neumitniji i češći u stihovima što je manje stvar autentičnog duševnog iskustva. Mitrinović nije prestajao da ističe ideal iščezavanja, pa je čak, u nekoliko mahova, i

[49] »Nesvjesno carstvo u meni budi« *(U besanim noćima, 6).*

[50] ». . . Tada mi se čini, / Da u nesv'jest se besmrtnu pretvaram. / Noć poje pjesmu neponjatnu« *(U besanim noćima, 1);* »Padoh u besvest: himna veličajna / Huji kroz sfere bezmjerjem etirnim, / U slavu Jednom!« *(Pjesme zvijezdama, Ekstaza).*

[51] »Nejasno, čudno — to je sve što čujem« *(U besanim noćima, 6).*

[52] »Vali tajanstva kroz dušu mi struje« *(Pjesme zvijezdama, Sutonska čežnja);* » . . . A vali huje, huje / kroz vlažnu tamu i dušu moju / mističnu, strasnu pjesmu talasanja . . .« *(U besanim noćima, 4).*

objavljivao svoje iščezavanje u »plavoj noći«.[53] Ali njegov »zlurad Razum« protivio se i najmanjem »iščezavanju« putem zvučno-svetlosne »mitske noći«: on je, u neumitnoj *zvučnosti* svoje vanpojmovno-vanpredstavne plave noći, ponavljao da mu se biće pretvara u zvuk (»A biće moje u zvuk se pretvara / i tone u sklad čudnih melodija«),[54] i u tome smislu je bio *upućen na muzički simbolizam, ali nije mogao da dođe ni do simetrijske harmonije Dučićeve, a kamoli do muzike Disovog metafizičkog intuicionizma.* Njegova »misao« bila je nesravnjivo jača od njegovoga muzičko-metaforičkog uma: njegov mrtav bog zadržavao ga je u frazi zdravo-razumskog racionalizma. Mitrinovićeva osnovna misao da »vječna tajna postaje izvor vječne ljepote«[55] ostala je ideja bez duševno-jezičke stvarnosti, estetski i poetski program koji, međutim, nikad neće doći do svog ostvarenja: u njegovim stihovima tajna se ne preobražava u lepotu, onako kako se racionalno ne razrešava, svojim slomom, u iracionalnosti.

Lepota koju je on *programski* naznačio kao religijsku, »otajstvenu«, kosmičku lepotu, zahtevala je prevladavanje neposredno-empirijske stvarnosti pravcem ka apstrakciji: ako je Mitrinović držao, u Minhenu, predavanje o Kandinskom, to nije bila samo stvar njegove intelektualne radoznalosti, a pogotovo

[53] »Ah, u miru sjajne noći se izgubi!« *(Jedina želja, Delo,* 1906, br. 3; isto: *U vedrim noćima, 5;* ». . . mene tiho nestaje — / Oj, nosi, čudna pjesmo! Struji, noći!« *(Pjesma noći; Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 10); »Tek bih da nekud neznano iščeznem« *(Jablani šume; Bosanska vila,* XXII, 19—20); »iščezni u vedroj i radosnoj noći!« *(U vedrim noćima, 2);* »i u ljepoti sjetno iščeznut« *(Pomirenje; Bosanska vila,* 1909, XXIV, 2); »Ah, da je nestat u bolesnoj tami!« *(Pod životom; Bosanska vila,* 1907, XXII, 8); »Zaplovit mirno eterom! — A potom / Ko zvezda tuge, među zvezdama drugim / S visine sjati sjetom i dobrotom« *(In exelsis; Nova Iskra,* 1906, VIII, 11—12); »i umrijeti, srećan, spokojan« *(Treba; Bosanska vila,* 1910, XXV, 1—2); »U duši mi je nostalgija bolna — / Nejasno, mrtvo i strasno čeznuće« *(Nostalgija; Bosanska vila,* 1907, XXII, 12); »O, noći, ja ću sav isplinut / bolan i začaran u tajanstvu / . . . / O, vi zvijezde! Sleđeni mjeseče / O tajno! tugo! tišino beskrajna / i vedra! hladna mjesečino, / milosti srca mi posvećenog / — / od bolnog mraka razloga stvari svih; / o život moj nek u vama nestane, / nek nestane! O, srce! Srce! / Praskozorje! Tišino! Tajno! Tugo!« *(U noći zvijezda).*

[54] »U magli lebdim, lagan, kao para, / *A biće moje u zvuk se pretvara* / I tone u sklad čudnih melodija, / — / Tad ja se gubim u zvučnoj cjelini / I čujem akord sebe kako zvoni, / Zvučno i vedro — I meni se čini / — / Da besmrtnim se stvaram . . . Ja slutim . . .« *(Mistika noći; Brankovo Kolo,* 1906, XII, 18—19).

[55] *Moja vjera*

ne samo žudnje da bude prvi među prvima;[56] on je, najverovatnije, na Kandinskog bio upućen onako kako je, zahtevom za »suštinom bića«, bio upućen na apstrakciju koja je jedini mogućan »oblik« ovoga bića bez oblika, tog apsolutnog bića koje se protivi ma kakvom obliku. Integralizam, okrenut apsolutnom, nužno je okrenut apstrakciji. Noć religijskog integralizma Mitrinovićevog jeste noć koja apstrahuje oblike sveta: bog, kao sjaj Istine, jeste vrhunski majstor ove apstrakcije: »čisti« duh koji može da bude isto toliko neo-platonski koliko i hrišćanski ili duh filosofije i religije Istoka, duh koji upućuje na sricanje *Upanišada* i na mističko hrišćanstvo. Međutim, apstrakcija u Mitrinovićevim stihovima nije delo *mističko-iracionalnog prevazilaženja* pojmljivo-vidljivog, nego je najprostije *imenovanje* apstraktnog: »pratvarna magla« završava *na rečima* »pratvarna magla«, ne postajući jemstvo nove estetske senzacije.[57] Lepota

[56] »U početku 1914. godine, bučno najavljen velikim plakatama kao urednik *Bosanske vile,* on u *Museum Saal-u,* na Promenad-platzu u Minhenu, pred probranom i uglednom publikom, drži uspelo predavanje pod naslovom ‚Juriš sutrašnjice i futurizam Kandinskog' (‚Sturm des Morgens und Futurismus Kandinskys')«; ali *o svemu tome zna se samo iz priče:* »Naslov i ostale podatke u vezi sa Mitrinovićevim predavanjem o Kandinskom ljubazno mi je saopštio slikar Stojan Aralica, koji je u Minhenu lično prisustvovao tom predavanju o kome, međutim, nema podataka uz izložbu *Der Blaue Reiter* u *Städtische Galerie im Lenbachhaus u Minhenu«* (P. Palavestra, *Počeci srpskog ekspresionizma).*

[57] Sasvim je drugačiji slučaj u poeziji Anice Savić-Rebac, koja je inače bliska Mitrinoviću osnovnom težnjom. I ona je (iako lišena svakog ekstatičkog nastojanja), pokušavala da apstrahuje konkretno-empirijski svet, ili svet »pojava«, kao svet »privida«. Njen neo-platonski romantizam nikada neće stići do Mitrinovićevog hrišćanskog misticizma, ali je moćno jemstvo lepote idealnosti koja se rađa umiranjem konkretno-empirijskog sveta i njegovih oblika. Svetlost njena spaljuje empirijsku realnost koju poništava noć Dimitrija Mitrinovića: Mitrinović je pesnik noći, dok je ona pesnik sunca (u rađanju, ali mnogo češće u zamiranju). Istina, Mitrinović je u dva-tri maha pokušao da se objavi i kao pesnik sunca, rimujući *sunca-vrhunca* u pesmi *Pred suncem,* i blagosiljajući čas kada je došao na sjaj Sunca: »Najzad, ovo je: nek je blagosloven / čas kad se začedih i dođoh na sjaj / svemoćnog ovog Sunca svedobrog! / — / Jer, ne znam zašto, ono žudi za mnom . . .« *(Bosanska vila,* 1909, XXIV, 2), ili pozivajući: ». . . Ali prije nego stigne smrt, / ljubiti sunce, silno, svemoćno« *(Treba).* Ali, osnovni Mitrinović je pesnik budućnosti ka kojoj ide Anica Savić-Rebac. On je *budućnost* Anice Savić-Rebac: transcendiranost kojoj teži ona, kao krajnjem cilju svog transcendiranja: noć sveta kao svetlost apsolutne lepote.

Inače, Anica Savić-Rebac nije bila svesna ove *suštinske* svoje bliskosti Dimitriju Mitrinoviću. Ona ga je, očigledno, imala u vidu kao estetičara, a ne i kao pesnika; pišući o Dučiću, neposredno po svršetku rata, — *Jovan Dučić, Jedinstvo,* 1919, god. I, br. 2 — 3; v. u izboru njenih članaka i ogleda *Helenski vidici,* izd. *Srpske književne zadruge,* kolo LIX, knj. 400, Beograd, 1966, — ona

Mitrinovićeva je *koncept* lepote Noći; u stvarnosti, to je najbanalnija mogućna, najkonvencionalnija romantičarska lepota *plave* noći, neba obasutog *zvezdama*, u čijoj osnovi najčešće nije čak

kaže: »Estetičar Mitrinović svodi celog Dučića na dekorativnost«, ističući pri tome da je dekorativnost samo »nužan akcidenc« — ». . . u transponovanju duševnih sadržaja u sferu senzualne lepote«, a da je lepota, za Dučića, »spona između ljubavi i kosmosa, koga on takođe oseća kroz medij lepote. (. . .) Njegov san o beskrajnom je upravo san o beskrajnom lepote«, ali i naglašavajući, — očito u nekoj vrsti naknadne polemike sa već odsutnim Mitrinovićem, — da je Dučić doduše ». . . jednostran, ali ipak esencijalan izraz rase«, jer se »rasa« (srpska) nije iskazala (u narodnoj pesmi) samo kultom snage nego i kultom lepote. »Na Zapadu se smatraju skulpture Ivana Meštrovića najuspelijim umetničkim izrazom srpske duše. No taj izraz je jednostran. Titan Meštrović izražava samo jednu njenu stranu: Snagu; u našim narodnim pesmama pak, u samim junačkim baladama, izražena je i njena druga strana: lepota«. Predstava Anice Savić-Rebac o Meštroviću je sasvim mitrinovićevska. [I sam ovaj pojam »rase« je mitrinovićevski; njena teza o lepoti kao izrazu »rase« u narodnim pesmama, jeste teza Laze Kostića, koji je, etimološkom igrom, dokazivao prednost Slovena nad Romanima i Germanima time što je slovenski pogled na svet povezan sa svetlošću: dok romanski *bellus* ide iz *dobar (benus, bonus)*, i pretpostavlja čulo ukusa ili »koristovitost«, kod Slovena svet počiva na gledanju, na vidu, — na svetlosti: reč *svet*, po Kostiću, podrazumeva *svetlost*.] Ali i njena predstava o Mitrinoviću izgrađena je, očigledno, na osnovu Mitrinovićevog pisanja o Meštroviću, pa i Dučiću, — a najverovatnije, i najviše, možda na osnovu njegove tvrdnje, — u članku o Svetislavu Stefanoviću, — da u poeziji još nemamo Ivana Meštrovića, — a ne na osnovu njegovih stihova u kojima se javlja kult snage, ali marginalno: osnovna odrednica Mitrinovićevih stihova jeste ideja lepote kao vrhovne dobrote, isto kao u pankalizmu Laze Kostića, i u poeziji same Anice Savić-Rebac. [Mitrinović nije sledio Meštrovića iz svoga sopstvenog prikaza: za Meštrovićem, kao za »prorokom snage« on nije išao, niti je pokušavao da sledi taj mit snage kroz »vidovdansku etiku« sopstvene ideologije. Taj kult snage i »vidovdanske etike« iskazaće se tek kasnije, kroz eklektički zenitizam Lj. Micića u čijem futuro-dada-ekspresionističkom »barbarogenijstvu« ima izvesnih nesumnjivih odjeka ideologije srpskog filosofskog iracionalizma, pa u tome smislu i samoga Mitrinovića, i to podjednako i iz njegovog mita o iskonskoj snazi »primordijalnog života« i iz njegovoga pozivanja, u *Estetičkim kontemplacijama*, da se »zameša haos«. Ipak, najneposredniji, očigledan pokušaj da se na Mitrinovićevom Meštroviću zasnuje poezija, jeste pokušaj Siniše Kordića. Ovaj sledbenik Mitrinovićev, urednik »časopisa za nacionalnu i hrišćansku kulturu« *Preteča* (koji je okupio iracionaliste »vidovdanske etike«, između ostalog: dr Dušana Stojanovića, takođe urednika ovog časopisa, dr Miloša Đurića, dr Stanislava Župića, Nikolu Krstića, dr Milana Budimira, Pavla Jevtića) u prikazima Meštrovića varirao je Mitrinovićeve ideje, a u stihu je pokušao da kaže svoju iracionalističku »metafiziku« dinamike apsolutne unutraśnjosti koja se ostvaruje odbijanjem »spoljaśnosti« sveta stvari i drugih bića, i čiji dinamizam imao bi da ponovi Meštrovićevog Kraljevića Marka koga je Mitrinović prikazao kao ». . . orijaśku parnu maśinu, koja jedva stoji u svom rasrđenom huktanju, sva u elementarnom naponu da jurne, da razori otpor ili sebe«, vrhunski

ni Dučić nego jedan nedomašeni Šantić, i to onaj starostavni (iz prve njegove epohe):

Kroz plavu tminu prosjajkuje zora,
Zvijezde gasnu, prelite vedrinom,
Miriše vazduh vlagom i svježinom,
Vri žagor ptica i šumori gora

(Pred suncem),[58] ili:

dinamička upravo »u kondenzovanoj svojoj energiji«, — *Izložba hrvatskog umjetničkog društva »Medulić« u Zagrebu; Srpski književni glasnik*, 1911, XXVI, 1.] Mitrinović u stihu ostaje pre svega onaj koji teži preobražaju senzacije lepote u religijsku senzaciju apsolutnog bića, i koji će i po završetku rata biti u stanju da kaže: »Lepota je duša sveta« (fragmenti *O estetici*, objavljeno 1921. u *The New Age*, prevod Gordane Mitrinović, *Savremenik*, jun 1966, god. XII, br. 6). Ako je Mitrinović artikulisao ovu vrhovnu dobrotu hrišćanski, kao dobrotu boga, dok je Anica Savić-Rebac ostajala izvan hrišćanske teologije, nastojeći da sačuva što neposredniji odnos sa »helenstvom«, ipak je poricanje empirijsko-čulnog sveta, u ime apsoluta, — i bez obzira na samo tumačenje tog apsoluta, — zajedničko Anici Savić-Rebac i Dimitriju Mitrinoviću.

Samo, dok je ona pesnik transcendiranja neposredno-stvarnog u idealno, u stilu novoplatonskog romantizma, Mitrinović je pesnik *izvršene* transcendiranosti. Zbog toga lepota koju je tražila Anica Savić-Rebac jeste lepota svetlosti koja, spaljujući svet, otkriva idealnost kao suštinu: lepota transcendiranja konkretno-pojavnog pravcem apstrakcije apsolutnog, u duhu njene »svetlosne« (emanativističko-mističke) filozofije, lepota u *procesu* ovoga transcendiranja. Tog procesa, međutim, nema u poeziji Dimitrija Mitrinovića: noć njegove poezije jeste i noć svakog procesa. Svet Mitrinovićev nije svet koji se transcendira, nego svet koji je *već transcendiran:* oblici toga sveta nisu »prividi« koji, iščezavajući, rađaju lepotu apsolutnog nego su, jednostavno, potopljeni u noć. Anica Savić-Rebac zna za *dramu pejzaža;* Dimitrije Mitrinović ne zna za tu dramu: on ignoriše pejzaž, ignorišući dramu transcendencije, ali zbog toga ostaje, u samom jezgru lepote koju je stihovima tražio, uvek nesavladana banalnost (u krugu šantićevske poetike izlaska i zalaska sunca), čak i kada kao pesnik noći on svodi deskripciju na svega dva-tri elementa (zvezde koje *sjaju*, noć koja je *plava*). Iako očigledno manjeg pesničkog pozvanja od Anice Savić-Rebac, on nije bio izražajno konvencionalniji od ove pesnikinje čija poezija rađanja apsolutne lepote (ispaljivanjem postojećeg sveta) završavala je, najčešće, u aritmiji intelektualizma i dekorativnosti, ali njegova lepota kao vrhovna dobrota, lišena svakog pokušaja transcendencije, ne daje se slutnji čak ni koliko lepota Anice Savić-Rebac: to je samo jedna *ideja* o lepoti koja se ne nalazi čak ni na putu svoga ostvarivanja, jedan mističko-metafizički princip lišen *svakog* pokušaja poetske konkretizacije.

[58] *Bosanska vila*, 1908, XXIII, 30. — Šantićev religijski panteizam (jarka, plamteća svetlost koja objavljuje boga) u ovom sonetu je neosporan: »Treperi zemlja zdravljem, žudnjom bujnom. / Gledam ljepotu. Ko i ja, sve čeka — / Izlazi sunce u blistanju rujnom / — / A noć u sjaju zamire, nemirna. / *Nov život Bog nam nosi iz daleka; / Plamte! Svud plamte prostorja etirna!* . . .«

Svija se suton na prostrane ravni,
Mirisan čežnjiv, tih se suton svija.
Zapad se gasi. Noć izlazi tija
Iz udolina i livada travnih.
. . .
Noć, puna tajne i žudnje nejasne,
Nosi mi snove sa dalekih strana.
Sutonska rumen na zapadu gasne;
Ljubavni šapat šumori sa grana.
. . .
Zora mjeseca nad timorom rudi;
Miriše zadah ovlaženih trava,
Tiho, mistično zgreva ponoć plava
I blagu radost u srcu mi budi

(U vedrim noćima). U pesmama koje je pisao posle 1909. on je odbacivao ovakve banalnosti srpske pozno-romantičarske poezije: tu nema opisa »otajstvene« lepote noći koja donosi »pokoj« oslobođenjem od sveta, od misli i tela, nego je sve u znaku doziva i molitve Noći: »prevezi me u Nepoznato / čarobnim napitkom zaborava«,[59] »sad uspavaj me . . . upij me . . . upij me«,[60] ali noć, kojoj se moli Dimitrije Mitrinović i onda kada ne pokušava da rečima materijalizuje njenu lepotu, ostaje ova *pozno-romantičarska plava noć*, noć kakvu je upoznao Mitrinović na samim počecima svoje poezije, noć iz stiha: »Svetinjom mira večer šumi plava«,[61] noć monaha Valerijana (iz *Bosanske vile*, iz 1907): »Tamo za plava brda ona / Gde vlada svečani mir«.[62] Mitrinović, koji je povodom Disa govorio o »nesolidnom razvitku« srpske poezije svog vremena (»U samih petnaest poslednjih godina mi smo imali, sukcesivno ili simultano, sve literarne estetike, počevši od romantizma, preko realizma, pa sve do impresionizma, secesionizma, simbolizma«), pokušao je da napravi najvrtoglaviji mogućan skok: da za sedam godina pređe put od Šantića i monaha Valerijana do Kandinskog. Otuda u njegovom ekspresionizmu ostaje, skriven ali nepreboljen, jedan Šantić, a u njegovome »futurizmu« snage (izvan stihova) šantićevska, pozno-romantičarska *»noć tija«* ili »zora mjeseca« koja *»nad timorom* rudi«. Za Dimitrija Mitrinovića, čija apologetika »nesvjesnog« (mističko-iracionalističkog) stvaranja, izvrgavala se, u praksi poezije, u groteskno-komične njegove tvrdnje: »Padoh u besvest«, nije bilo »napitka zaborava« koji bi mogao da ga preveze u »Nepoznato«: on je *shvatio* da podzemljem racionalističke kulture prve decenije buja, neodoljivo, žudnja za »zaboravom« i za »Nepoznatim«, koja će se, na mahove, nedvosmisleno iskazati, uprkos svem potiskivanju, kao žudnja za iracionalnošću;[63] svojim integralizmom, svojim htenjem apsolutnog Jednog koje bi obuhvatilo i povezalo sve izgubljene delove u celinu nekakve velike, *zauvek združene porodice,* on je morao da hoće taj »napitak zaborava« kao sâm »napitak« Jednog. Ali »zlurad razum« dozvoljavao je njegovom iracionalizmu da bude samo

[59] »O, noći moja, milosti, ljepoto, / o, dobra noći, opojno zvjezdana, / prevezi me u Nepoznato / čarobnim napitkom zaborava!« *(U noći zvijezda).*

[60] U istoj pesmi.

[61] *Adagio dolce; Bosanska vila,* 1906, XXI, 2.

[62] Plava boja je za Mitrinovića boja pozno-romantičarski »uzvišene« i daleke (nebesne) idealnosti, kao i za Simu Pandurovića koji nije umeo da progovori o idealnom a da ne pomene plavu boju. Pandurović, koji je objavljivao: »Plavi nam Kanopus saučešćem sija« *(Julsko veče),* — iako ga je, očigledno, tu više od plave boje privlačilo ime *Kanopus,* koje mu je izgledalo i bizarno i daleko, valjda kao i samo ljudsko saučešće, — pisao je: »visine plave« *(Senke),* »u (. . .) plavoj dvornici zvezdanoj«, »plavi svod od zlata« *(Lutanje),* »nebeski svod plavi« *(Mrtvo lišće),* »mir željeni (. . .) s neba plava« *(Nemir),* a nije isključeno da je čitavu svoju mitologiju Mrtve drage kao *plave iluzije* koja je umrla on zasnovao na stihovima Dučićeve pesme *Dubrovački Requiem:* »Nasred katedrale ležala je ona, / kao *Iluzija* koja je umrla. / — / Tako *plava,* tužna . . .«. Dis takođe poznaje ovo isto plavilo izgubljene idealnosti: jadikujući da ne zna »ni kako diše mir, daljina plava« *(Prestanak jave),* i sanjajući »mesto mraka jedan obzor plavi«, on je pokušavao da piše, simbolistički, o senzacijama koje »mirisahu na san plave noći« *(Prva zvezda),* a svojim stihovima: ». . . dolinom plavom / ja vidim ljubav« davao je naslov (očito podstaknut Pandurovićem) *Plave misli.*

[63] U poeziji Milana Rakića, Skerlićevog »pesnika pametnog čoveka«, koji je ostao poznat po tvrdnji (sasvim nepesničkoj): »Kad srce zapišti, *misao je kriva«,* u pesmi *Misao,* i koji je sanjao o zaboravu na vrhuncu erotizma (»Da, živ, zaboravim da sam živ«, — *Mutna impresija),* ali i o *lepoj smrti:* »Kad i meni dođe čas da mreti treba / Bože, daj da umrem u jesenje noći, / Nasmejan i vedar, u mladačkoj moći, / Pod raskošnim sjajem septembarskog neba« *(Želja).* (Tu je, u ovoj Rakićevoj želji za smrću pod ozvezdanim nebom, *klica* Mitrinovićevih imperativa »Iščezni u vedroj i radosnoj noći!«, »u ljepoti sjetno iščeznut«. Lepota i smrt upućuju ovu *racionalizovanu* svest jedna na drugu: i jedna i druga su iracionalne. Žudnja za lepotom je žudnja za smrću, i žudnja za smrću je žudnja za lepotom.) — Ova žudnja za »zaboravom« dostiže poslednje moguće oblike u poeziji Sime Pandurovića, koji je između dva »mitrinovićevska« trenutka, kad je pisao: »Ko problem bića noć se širi tija« *(Severna noć),* tvrdio da »higijena nesećanja vida«, sanjajući ne samo »malu paralizu« kao spasenje (u pesmi *Potres),* nego i slaveći ludilo *(Svetkovina),* i dozivajući kretenstvo (»Ja ću rado kreten biti«, — *Mrtva jesen).*

načelo: i lepota noći, kao lepota apsoluta oslobođenog od oblika sveta, i »veličajna muzika sfera« koja je jedini »oblik« na koji pristaje (i na koji upućuje) ovaj apsolut, — on koji dozvoljava samo *»muzičke* vizije«: samo »gledanje« sluhom, a ne i okom, u taj svet koji je apsolutno idealan i »o kome uho sanja«, svet nužno apsolutno muzički, u svojoj nepredstavljivosti i vanpojmovnosti, — onaj o kome je sanjao Svetislav Stefanović, ali koji takođe poziva na »slikanje« zvuka, u rano-ekspresionističkom slikarstvu koje je Mitrinovića, dotadašnjeg ljutog protivnika heterogonije forme i zagovornika forme kao sredstva, ipak *moralo* da fascinira u Minhenu, — nalazili su katastrofu u Mitrinovićevom »zluradom razumu«.[64] Mitrinović ne prestaje da »misli u stihu« jer mu se *zvučna* iracionalnost ne daje. On »misli« (u totalno nespretnom stihovanju najveće mogućne banalnosti), tražeći odgovor na apsolutna pitanja »otkud i čemu«, upravo u trenucima nemoći za predavanje ovoj »veličajnoj muzici sfera« ili ovom preobražavanju tajne u lepotu, kao preobražavanju pitanja o uzroku i smislu postojanja u vrhunski doživljaj kosmičkog jedinstva svega živog kao u doživljaj same »suštine« koja, uskraćena racionalnom umu svakodnevne egzistencije, daje se umu iracionalno-zvučne lepote ili pesničkom umu:

Tad se čuju velebni otkucaji
Neznanoga srca vasionskoga;
Veličajna muzika sfera pline
kroz noć i pokoj.

U te čase gubim se u ljepoti —
Sanjam, čeznem, ne znajuć' ni sam za čim.
— — U te čase javlja se Zlurad Razum,
trza me iz sna.

Zagonetka! . . . Tad mi se misli jave.
Šta je ovo! Otkud; i čemu; kako?
Šta sam ja, i otkuda dođoh? Zašto?
— pitam i tražim.

Letim, lutam, prodirem u tajanstvo:
Dublje u mrak haosa i neznanja —
Duh mi teži dalje, sve dublje! dublje!
dublje u tajnu!

Zašto čezne duša mi za ljepotom?
Zašto traži istinu, stalno, žudno?
Zašto mrem za ljubavlju istinitom —
želim da saznam.

Šta sam ja što čeznem i pitam sve to?
Zašto pitam, puneći dušu bolom?
Kakvu vezu ima mi biće sa svim
čudom i tajnom.

(Moja vjera). Razum je *zlurad* jer u njemu »gine« i mistika i »muzika sfera«: u njemu gine bog Mitrinovićev, kao »nesvesno« *Jedno* koje spaja »nespojivosti dosadašnje«, u smislu apsolutne (i apsolutno-iracionalne) sinteze. Mitrinović je bio *razapet* između ideala iracionalne lepote, kao religijsko-mističke suštine bića, koja upućuje na »muzičke vizije«, i svoga »zluradog razuma« koji se protivio i tom idealu i tim »muzičkim vizijama«. Osnovno njegovo nastojanje bilo je da pomiri nepevajući »zlurad razum« sa pevajućim iracionalizmom: hteo je da

[64] Mitrinovićevom susretu, u Minhenu, sa tendencijama *Plavog jahača* ka apstrakciji kao i sa rano-ekspresionističkim tendencijama *slikanja zvuka* Kandinskog, prethode *Muzičke vizije* Svetislava Stefanovića. Ciklus *Muzičke vizije*, — objavljen prvi put u zbirci *Pesme, III*, Mostar, 1905, — u knjizi *Sunca i senke*, Beograd, 1912, Stefanović je posvetio Dimitriju Mitrinoviću; ta posveta (posle koje je Mitrinović napisao članak *Slučaj Svetislava Stefanovića)* nije ni najmanje slučajna: Stefanović je osetio u Mitrinoviću svoga sabrata po osnovnim težnjama. Njegova pesma *Sklad*, prva u ovom ciklusu, počinje stihovima: »Ponekad otplovim na krilima zvuka / U čarobni svet, o kome uho sanja«. Taj svet je u toj meri idealan da o njemu može od postojećih čula da sanja samo uho; inače, on je dostupan samo nekom »čulu *tajnom*« ili nekom »čulu *opštem*«, koje bi imalo da bude *čulo duše:* »Jedva čula slute izgled tome svetu. / Dočarat ga zna tek u bojama sjajnim / Duša sama kroz san o čarobnom letu. / Tada ga nazirem nekim čulom tajnim, / — / Čulom jednim opštim, koje bića spaja / I ja svoju dušu živo čutim istom / Tad, kad ona tone u duši beskraja / Ko maglice pramen u eteru čistom«. To je *čitav* Mitrinović. Bića se spajaju, uranjajući u beskraj, samo ovim »čulom jednim opštim«, kojeg nema u postojećim čulima osim u čulu sluha: univerzalnost doseže samo »uho«, — jedino je sluh univerzalistički. Tu gde ». . . broj svaki ima čeznuće beskraja, / I ton svaki mre sred nebesnih pučina« (takođe u pesmi *Sklad),* let kosmički jeste let zvuka, ili let pretvaranja bića u zvuk: »Letim brže nego Kajin s Luciferom / . . . / I slutim što duša čisto reći ne sme: / Da sam moro biti nebu sasvim blizu / Kad mi zemlja dođe ko jek lepe pesme« (Stefanović, u poemi *Pod sferama,* u istom ciklusu).

pomiri boga sa logikom.[65] Antički metrički sistemi, koje je Mitrinović nastojao da upražnjava gotovo od samih svojih početaka, još dok je pisao sonete, uvek naznačujući, ispod

[65] U tom pogledu mnogo govori i njegov prikaz Disovih *Utopljenih duša (Bosanska vila,* 1911, XXVI, 13—14). On je izvanredno protivurečan: s jedne strane, u njemu se govori da je Dis jedan od najvećih pesnika srpske poezije, da je »*artifex* srpskoga verza koji nema premca u invenciji metafore«, što je u totalnom protivurečju Skerliću, koji je u Disu video nepismenog šarlatana, čoveka bez dara. S druge strane, govori se da je i Dis od svih najbliži »zločinu i bezumlju«, da se nalazi na granici između poezije i patologije, i poziva se na preuređenje srpskoga društva, i to tako da bi jedan Dis u njemu bio *nemoguć*.

Očigledno, Mitrinović odbija Skerlićevo mišljenje o poeziji Disovoj, ali prihvata njegovo mišljenje o *moralu* Disovom. Ako je njegov članak anti-skerlićevski u tumačenju pesničke snage Disove, on je skerlićevskiji i od samoga Skerlića u optužbi Disa za zločin i bezumlje. Mitrinović, koji osuđuje moral Disov, jeste ideolog nacionalističke omladine, ali i religijski pesnik uveliko već na putu ka svome mističko-religijskom mesijanizmu.

Pri tome, u svom anti-skerlićevstvu, on neumitno pokušava i praktično *da posluži* Skerliću: on prihvata metodu (sociologističku) kojom je Vladimir Čerina na stranicama *Radničkih novina* (1911, II, 115, odmah po izlasku *Utopljenih duša),* pokušao da tumači Disa, ali poziv na revolucionarnu negaciju »srpske stvarnosti«, koji je sadržan u Čerininom članku, on zamenjuje pozivom na »nacionalno ogorčenje«, odnosno na imperativ da se preobrazi »atmosfera«, pa čak i pozivom da Srbija stekne ekonomsku nezavisnost. Tumačenje Vladimira Čerine usvojili su još Stjepan Parmačević, u *Hrvatskom pokretu,* Zagreb, 1911, VII, 161, i Luka Smodlaka, u *Valu* (listu Vl. Čerine), br. 3, iste godine. Skerlić, u članku *Lažni modernizam u srpskoj književnosti (Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 5), to tumačenje pokušao je energično da odbije: »Valja odbiti iz sve snage čudnu ideju dvojice mladih hrvatskih literatora, koji su (. . .) u *Utopljenim dušama* videli ‚srpsku stvarnost', otsev jedne obolele sredine, izraz patološkog stanja srpskog društva. Odbijajući to uopštavanje, koje nema nikakve stvarne osnovice, valja ipak reći da Petković predstavlja isključivo sama sebe, jednog od onih nesrećnih ljudi u čiju je slabu glavu udarilo jako vino literature«. Očigledno, Skerliću nije bilo samo do odbrane srpske poezije od Disa, nego i do odbrane »srpske stvarnosti« od ovakvih tumačenja »hrvatskih literatora«, ali i *Radničkih novina.* Njegov članak je i indirektna polemika sa *Radničkim novinama,* još jedan moment u njegovoj polemici sa radničkim pokretom. Mitrinović, tumačeći Disa »srpskom stvarnošću«, samo formalno nastavlja Čerinu; u stvari, on pokušava da otupi kritičku oštricu Čerininog članka, pa čak i da izgradi most između Čerine, čiju kritiku je Skerlić pokušao da odbije »iz sve snage«, i Skerlića. (Čerina je, zajedno s njim, jedan od najznačajnijih ideologa jugoslovenske nacionalističke omladine, koji za Skerlića, — uza sve povremene rezerve prema njegovim književnim ocenama, — ima veliko divljenje.) Tamo gde Čerina govori *o buržoaziji,* tvrdeći da Dis, »izdavši ovu knjigu, nije ni izdaleka slutio, da izdaje buržoaziju, zasićenu i trulu«, i nalazeći u Disu »velikog pjesnika, velikog zato jer je srpska sadašnjost«, Mitrinović govori o »nervozoj, izmučenoj i impulzivnoj duši Beograda«, o »kulturnom ambijentu«, o »nacionalno-kulturnom momentu«, a takođe i o »nesolidnom razvitku« srpske poezije, tvrdeći da je Dis *»žalosna*

pojava« upravo toga brzog, i nesolidnog, razvitka. Stav revolucionarne negacije srpskog društva kojim vlada buržoazija, sadržan implicite u članku Vl. Čerine, — zbog čega su, svakako, *Radničke novine* i štampale taj članak, — Mitrinović pokušava da preobrazi u stav »nacionalnog ogorčenja«, pa čak i u inspiraciju »da Srbija stekne što veću ekonomsku emancipaciju«. On Čerininu *klasnu* negaciju *(u ovom članku:* Čerina je, inače, u ovo doba bio pre svega nacionalist u duhu »vidovdanske etike«, da bi, nešto kasnije, 1914, postao urednik *Vihora,* jednog od osnovnih glasila jugoslovenske nacionalističke omladine, u znaku mitrinovićevske ideologije »vidovdanske etike«) pokušava da peobrazi u *»nacionalno* ogorčenje«: *on »skerlićizira« anti-skerlićevskog Čerinu iz Radničkih novina.* Metoda njegovog tumačenja Disovog pesimizma (i pesimizma vodećih srpskih pesnika uopšte) jeste metoda Vl. Čerine; ali *duh,* koji se iskazuje tom metodom, nije duh iz članka Vl. Čerine u *Radničkim novinama,* nego duh Skerlićev. Ističući, u opoziciji Skerliću, kako »za procjenu estetičke vrijednosti [misli se na pisce »pesimizma«, — R. K.], sasvim je bez značaja njihov pesimizam«, Mitrinović je naglašavao kako je taj pesimizam »od neiskazane važnosti za kvalifikaciju našeg nacionalno-kulturnog momenta«, i nastojao je da taj »nacionalno-kulturni momenat« opiše doslovce skerlićevski (to nije »moment« *buržoazije,* nego »nacionalno-kulturni moment«): ». . . Razvitak Srbije, Beograda naročito, veoma je brz i nesolidan; za samih pet decenija mi smo prevalili kulturni put koji su zapadnoevropski narodi prevaljivali za nesrazmjerno duže vrijeme. U samih petnaest posljednih godina mi smo imali, sukcesivno ili simultano, sve literarne estetike, počevši od romantizma, preko realizma, pa sve do impresionizma, secesionizma, simbolizma. U poeziji smo za najkraće vrijeme imali svoje parnasovce, svoje dekadente, svoje simboliste. Dis je jedan od tih naših dekadenata, i to tipični predstavnik. Pojava njegova može izgledati čudnovata i lažna; u stvari, ona je *više žalosna* nego išta drugo, i njen je smisao u tome — *da Srbija gleda da stekne što veću ekonomsku emancipaciju i da se danas sav nacionalni rad mora koncentrisati na fizičko jačanje i revolucionisanje duhova.* Dinamiku Disovog ogorčenja treba preobraziti natrag u tu istu atmosferu, ali kao dinamiku nacionalnog ogorčenja koje se buni i koje vjeruje u uspjeh. Pojava Disova, u pogledu morala njegovog, znači potrebu *da on bude nemoguć,* da se iz osnova promjeni kulturni ambijent u kom je on stvoren«. (Kurziv R. K.)

Taj Dis, koji treba da bude *nemoguć,* jeste Dis kakvog nije video ni sam Skerlić. On nije samo neznalica, šarlatan; on je od svih srpsko-hrvatskih pesnika »najbliži zločinu i bezumlju«, a nastaviti njegov put »bilo bi isto što i putovati u zločin i bezumlje«: »Dis nije dekadent samo po svom moralu, po svojoj koncepciji života, nego i po svojoj heterogoniji estetičkog sredstva u estetičnu svrhu; iako ima krv pjesnika, iako u ovoj knjizi utopljenih duša ima prave poezije, vibriranja jedne bogate i lijepe duše, njegova knjiga znači jedno *stoji* u razvoju naše lirike, i treba da služi kao *ozbiljan memento kuda se više ne smije ići.* Jer napredovati, zadubiti se u Disov mentalitet, značilo bi stići u crnu oblast izvan razuma i morala, *nastaviti put Disov bilo bi isto što i putovati u zločin i bezumlje.* Svojom poezijom iluzije, vizije, halucinacije, Dis je na opasnoj granici Alfreda Momberta i Paola Buci; svojim suverenim preziranjem logike, svojim potpunim prepuštanjem groznici fantazije on je na granici između poezije i psihopatologije, i njegova poezija je na granici između duševnog izražaja i puste orgije reči. Dis ima najviše fantazije od svih naših današnjih pesnika, i u pogledu invencije metafore on stoji iznad svih savremenih i prijašnjih pjesnika srpsko-hrvatskih. *Ali od njih svih on je najbliži bezumlju i zločinu.* Dis je na najdubljoj tački našeg nečuveno brzog i žalosnog nesolidnog razvitka u lirici; on je dekadent najbolnije

vrste, i njegova poezija znači izražaj njegovog moralnog mazohizma«. (Kurziv R. K.)

Međutim, Mitrinović koji pred licem Disa *(jednim od najbezazlenijih lica srpske poezije uopšte)* govori o »zločinu i bezumlju«, nije samo Skerlić skerlićevskiji od Skerlića, nacionalistički ideolog koji u Meštroviću vidi »proroka snage«, nego istovremeno i *religijski* stihotvorac, *verenik Blažene Deve, sledbenik Svetislava stefanovića, alter ego Nikolaja Velimirovića*, onaj koji je »izgledao (. . .) kao Skerlićev poverenik za bosansku i zagrebačku omladinu, mada je od Skerlića bio veoma udaljen svojom prirodom, koncepcijama o narodnom duhu, svojim filosofskim obrazovanjem koje Skerlić uopšte nije imao, svojim smislom za muziku i za plastičnu umetnost, za misaonu i transcendentalnu poeziju. Bio je sa Skerlićem na istom planu, jer je kao bosansko-hercegovački omladinac gledao u Srbiji pijemont Jugoslavije, samo je srpstvo osećao kao mitsko božanstvo kome je sudbina odredila najkrupniju ulogu u razvoju čovečanstva, i njegova ideologija o snazi naroda počivala je na sasvim drugim osnovama nego Skerlićeva. (. . .) Nasuprot Skerlićeve vizije francuske Republike sa Gambetom i Žoresom, narodnim univerzitetima i jakobinskim klubovima, imao je viziju obnove Srednjeg Veka sa Ivanom Meštrovićem kao Mikel Anđelom, Vizantom, bogumilskom i svetosavskom crkvom koja će biti stožer velikih umetničkih dela. U njegovom duhu ukrštali su se putevi koji su vodili od Svetog Save, preko narodne poezije, Njegoša i bože Kneževića do Meštrovića i Nikolaja Velimirovića, da docnije prodru i do indijskih pagoda« (Velibor Gligorić, *Mistika i mistifikatori).* Treba znati da je on, u istoj godini u kojoj je izišla njegova kritika Disovih *Utopljenih duša*, kojom je, diveći se Disovoj muzikalnosti i metafori, izražavao svoju strepnju od »zločina i bezumlja« u koje vodi Dis, posvetio Disu pesmu *Večer spasenja (Bosanska vila*, 1911, XXVI, 3), tako da je Dis, čitajući ovu pesmu njemu posvećenu, mogao na svome putu u »zločin i bezumlje« da vidi da je put spasenja onaj što vodi *Blaženoj Devi* (ili »Marti, zvezdi Spasenja«), kojoj se tu molio Mitrinović:

ja ti se molim za otkup moje duše pred Bogom.

Mitrinovićevu kritiku ne treba čitati samo iz perspektive Jovana Skerlića nego i iz perspektive ove Blažene Deve: iz perspektive suštinskog, *religijskog*, Mitrinovića. Njegov protivurečan stav prema Disu izražava njegovu *suštinsku* protivurečnost, koja je protivurečnost njegovoga religijskog iracionalizma. Po svom religijskom stavu on je neizbežno bio okrenut iracionalizmu (iracionalnom saznanju iracionalnog boga); ali, po istome tom stavu, on je bio upućen na »razum i moral«, bez kojih se religijski iracionalizam raspada, pretvarajući se nezadrživo u *totalno ateistički* iracionalizam. Mitrinović je hteo »nesvesno« stvaranje (kao samo stvaranje »rasno«-svečovečanskog, »božanskog«), ali je nužno morao da ustane, pred Disom, u odbranu »razuma i morala«. On je hteo metaforu samim htenjem spajanja »nespojivosti dosadašnjih«, ali u granicama razuma i morala, koji su anti-metaforički: racionalistička reprodukcija postojećeg sistema identiteta, »spajanje« već spojenog. Hteo je boga »neponjatnog« koji se, kao iracionalna »suština«, kao »veličajna muzika sfera«, saznaje iracionalno, ali, paradoksalno, bez disovskog »suverenog preziranja logike«. Hteo je dušu koja je »kopča svega što biva, / mistični uzao sastanka duša sviju u jednu!«, ali da taj »sastanak« ne znači, u stvarnosti, *rastanak od svesti u kojoj je ta duša nemogućna:* da taj sastanak kao otvaranje Svemu *(Jednom),* ne bude i rastvaranje postojećih identiteta (»razuma i morala«, »logike«), kao u Disovom duhu; hteo je,

naslova pesme, za koji sistem se opredelio,[66] nedvosmisleno otkrivaju da on »nije pokušavao da ostvari sintezu između klasičnog i romantičarskog svojim duhom, nego na jedan potpuno improvizatorski način«;[67] međutim, ovi sistemi su u Mitrinovićevoj poeziji izraz njegovoga nastojanja da, uprkos ovom

protivurečno, da put u metaforu, koja je *duša* ovog sastanka, ili duša koja spaja »nespojivosti dosadašnje«, ne bude i put u »patologiju«, u »zločin i bezumlje«, nego *spasenje bez zločina nad »razumom i moralom«*, ili njegov (Mitrinovićev) »otkup (. . .) duše pred Bogom«, put u raj religijske ljubavi u koji je njega odvela Blažena Deva (»i celiva me i otvori raj / ljubavi«), ali u kome ima mesta i za Skerlića.

Mitrinovićeva poezija i njegova kritika Disovih *Utopljenih duša* čine, upravo po ovoj protivurečnosti, nedvosmisleno jedinstvo: rascep, u njegovim stihovima, između »zluradog razuma« i ideala iracionalno-kosmičke lepote, kao izraza »neponjatne« dobrote boga, izražava se i ovom kritikom Disove poezije. Otud je ta kritika značajna pre svega za razumevanje samog Mitrinovića. (Mitrinovićev tumač Predrag Palavestra propušta šansu koju pruža ova kritika. On čak *briše* Mitrinovića koji, povodom Disa, govori o zločinu i bezumlju: u *Književnosti Mlade Bosne*, knj. I, str. 167, on navodi gore citirano mesto iz Mitrinovićeve kritike *Utopljenih duša*, ali izostavlja, — naznačujući to trotačkom, — rečenicu: »Nastaviti put Disov bilo bi isto što i putovati u zločin i bezumlje«, a takođe i tvrdnju: »Ali, od njih svih on je najbliži zločinu i bezumlju«. Možda je Mitrinović, zahvaljujući ovoj intervenciji, nešto »lepši«, ali to svakako nije Mitrinović. U tekstu *Počeci srpskog ekspresionizma* Palavestra iz Mitrinovićeve kritike navodi jedino tvrdnju da se Dis ». . . svojom poezijom iluzije, vizije, halucinacije« približio »opasnoj granici Alfreda Momberta i Paula Buci«, ali ne navodeći reči kojima Mitrinović definiše tu »opasnu granicu« kao »granicu između poezije i psihopatologije«, pa zato može da kaže (u istom članku) da je Dimitrije Mitrinović, — koji nije samo pozivao da se stvori društvo u kome će Dis biti *nemoguć*, niti je jedino tvrdio da slediti Disa znači putovati u zločin i bezumlje, nego je pisao da Disova knjiga znači ». . . jedno *stoj!* u razvoju naše lirike« ili »ozbiljan memento *kuda se više ne smije ići«*, — da je *taj Dimitrije Mitrinović* ni više ni manje nego ». . . bio spreman da rizikuje nešto od svog kritičarskog autoriteta samo *da bi dao zamaha onim pesničkim idejama za koje je verovao da pripadaju budućnosti«*.

[66] Na primer: *Večernja idila* i *U proljetnje jutro — Syst. Archiochium I; Sutonske pjesme: U smrt dana — Syst. Alemanium b, Pjesma noći — Syst. Hypponaeteum (Srpski književni glasnik*, 1906, XVII, 10); *U noći zvijezda — Syst. Alcaium.*

[67] Slavko Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost u dvadesetom veku.* — Lepota šantićevskog post-vojislavističkog poznog romantizma ostaje u suštini netaknuta i kada je Mitrinović, kao *Anticus*, pokušao da kaže u *Syst. Archilochium I:* »Radostan bludi mi duh po snenoga jutra ljepoti: / Vedar je proljetni dan / Svanuo tek nad selom, i mlado diglo se sunce, / Lijući svetlosni mlaz. / — / Biserno sjaji se rosa, i livada rosna se blista, / Dolinu zalio sjaj. / Život se budi odasvud i drhti u mirisnu zraku — / Vedar je proljetni dan« *(U proljetnje jutro).*

»zluradom razumu«, dođe do »muzike sfera« boga: on je od ovih *metričkih* sistema očekivao muzički govor kao govor »neponjatnog«, ili kao govor boga koji zahteva pretvaranje sveta i bića u zvuk, ali u njegovim pesmama pisanim po pravilima ovih sistema muzika završava na ravni sheme: *Syst. Sapph.*, čiju shemu on je čak i grafički naznačio pod naslovom pesme *Moja vjera:*

$$-\cup-\cup-\cup\cup-\cup-\cup-\cup$$
$$-\cup\cup-\cup,$$

ni najmanje ne pobeđuje nemuzikalnost Mitrinovićevog stiha, veću i od one, inače moćne, u »muzičkim vizijama« Stefanovićevim.[68]

Slobodan stih Mitrinovićev delo je, pre svega, njegovoga »zluradog razuma«: po povratku iz Rima, gde je upoznao Marinetijev futurizam, što će za njega (ali i za čitavu Mladu Bosnu) biti od značaja, on je prešao »... razbarušenom poetskom verbalizmu, koji je sušta suprotnost antičkoj strogoći forme i jasnom izrazu«,[69] ali ne i njegovoj prirodi, koja mu nije dozvoljavala ni »antičku strogoću forme« ni muziku na osnovama antičkih sistema. Antički sistemi njegovi završavali su u prozi, i zbog toga je on i mogao s njih da pređe, konačno, na slobodan stih, posle upoznavanja nove nemačke lirike (1909), u prvom redu Arna Holca koji je »revoluciju lirike« tražio razbijanjem metrike isključivim poštovanjem njoj »dijametralno suprotne« ritmike.[70] Ali, taj slobodan stih javljao se u Mitrinovićevoj poeziji i pre nego što je Mitrinović došao u dodir sa najavama ekspresionizma u nemačkoj lirici i sa italijanskim futurizmom, i to u doba kada je očigledno ali uzaludno pokušavao da se ostvari kao pesnik simbolističkog soneta. U pesmi *Žudnja nemoći,* koja doziva Dučićevu pesmu *Krila,* dučićevska intonacija (iz navođenih stihova) raspada se pravcem potpune vanritmičnosti proze poslednjeg stiha:

No da, kao vječna lutalica, širom,
pun bezmjerne snage i životnog sjaja
kroz prostore letim, neiscrpnim virom

Rasipljući život!...
I bujanju snage da mi nema kraja!

Svesilnoj moći da nema mi kraja! nigdje! nikad!

Ovaj kult »svesilne moći«, koji će nagnati »mesijanskog« Mitrinovića, još na počecima njegovima, na izjave: »Jak sam i silan«,[71] ili »Meteor ja sam«,[72] nesumnjivo je dozivao slobodan

[68] »... Zvezde gledam ponovo. Trepte, sjaju, / Mirno, sjetno, mistično. Mirijade / Sjaju, trepte ... Lije se mjesečina / Kroz plavi prostor. / — / Opet slušam velebne otkucaje / Svemirnoga srca tajanstvenog; / Veličajna muzika sfera pline / Svetinjom mira. / — / — Poj mi, dušo, sjaj i ljepotu vedru! / Plovi u toj čudesnoj harmoniji! / Fini vali etirni nek te nose / nebu u beskraj! / — / Budi srećna. Uživaj u ljepoti. / Sanjaj, sanjaj — snovi su dobro naše, / Vječna tajna postaje uz njih izvor / vječne ljepote. / — / Ne znam: kuda, otkuda, kako, zašto? / Ne znam, ne znam! Ali ljepotu vidim — / Svuda za me ima ljepote; ja sam / sjetan i sretan. / — / Ja sam tužan, ali ljepotu tražim. / Strasno, žudno, nađem je svud, i lako. / Ljubim, sanjam, uživam, bludim, čeznem, — / ima ljepote. / — / Ma da Sfinga ledena zlobno ćuti, / Ja se nikad očaju predat neću! / Sanjam! Sve je istina, sve što hoću — / Zato sam srećan. / — / Ne znam smisla, ali na dobro slutim. / Ja se nadam ljubavi, pravdi, sreći, / Općem spasu, vjerujem u dobrotu, / čekam slobodu. / — / Sursum corda! Pusti me, Sfingo, s njima; / ... / Sve je jedno, besmrtno, sve to biće; / Ja sam dio sporedan, ali trajan; / Duša moja vječna je, kao i sve, / jer je u svemu«.

[69] Borivoje Jevtić, *Sećanje na Mitrinovića.*

[70] Mitrinović je u *Bosanskoj vili* (1909, XXIV, 17—18, 19—20. i 21) preveo nekoliko pesama iz *Moderne deutsche Lyrik* koju je, 1907, sastavio Hans Bencman. Borivoje Jevtić u članku *Sećanje na Mitrinovića* pominje uticaj koji je Bencmanova antologija, zahvaljujući Mitrinoviću, imala u Mladoj Bosni. O tome svedoči (a posebno o uticaju lirike i poetike Arna Holca) i članak Zdenke Marjanović, o Marinetijevom futurizmu *(Književna revolta u Italiji; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 13—14): ističući da je »... poznata tehnička i estetička revolucija lirike koju je prije dva decenija počeo Arno Holc«, ona naglašava da je »Holcova škola (...) pretežno impresionistička, ali u svom impresionizmu ipak prilično ‚pasatistička'«, pa se zbog toga »prilično odvaja od Marinetijeve«. (Za nju je »Uitmen prethodnik futurista«, iako je on »... konstruktivan: on pravi novi red stvari, dok su Marineti i njegovi posve destruktivni«.) Predrag Palavestra *s razlogom* ističe značaj koji je za Mitrinovića imao susret s Bencmanovom antologijom, a posebno s pesmama A. Holca. On citira odlomak iz Holcovog teksta *Revolucija lirike* (po predgovoru Ota Bihaljija u antologiji *Novija nemačka lirika,* — sastavili i preveli Ivan Ivanji i B. Živojinović, izd. *Nolit,* Beograd, 1956, str. 7): »Svaka umetnost reči od iskoni do naših dana zasniva se na svom poslednjem, najdubljem principu forme, na metrici. Ovu sam metriku razbio i umesto toga uzeo tačno ono što je njoj dijametralno suprotno, tj. ritmiku«.

[71] »U duši snaga rađa mi se nova; / Ko vitez neki minulih vjekova / Duša mi samo za bitkama žudi: / — / *Jak sam i silan!* ... / Kroz žile mi struji / Snaga, i želje vuku me i nose« *(Pesma u zoru).*

[72] Pesma *U slobodi (Bosanska vila,* 1906, XXI, 18), posvećena »sjeni Jakova Šantića«: »Meteor ja sam što svijetom bludi, / Silama strašnim gonjen na sve strane. / Ja vječno bludeć duge trajem dane / I hladim letom usijane grudi. /

stih, provaljujući metričke granice, ali ne samo što nije dozvoljavao »tragičnu akrobatiku Marinetija«, i što je završavao u ovakvim, banalnim, izjavama u kojima nema ni najslabije senzacije ma kakve (a ne samo futurističke) snage, nego je ostajao i trajna prepreka Mitrinovićevoj skroz anti-futurističkoj transcendentalističkoj poeziji zvučno-svetlosne »mistične noći« i ideala »pokoja« (»iščeznuća«) u njoj.[73] Taj kult »svesilne moći«

Zvijezde trepte u mutnoj daljini / Užasnom silom vlače me i zovu / — / Ja ne hoteći ni onu, ni ovu / Sve dalje lebdim u strašnoj visini. / — / Dok sve je mučno, ko vlažno večerje / I čudna tuga na dušu mi slazi, / I drščem, samac, kad mi oko spazi: / Pod sobom beskraj, nad sobom bezmerje! . . . / No ja sam ovdje slobodan! . . . i radim / Po svojoj volji i bez gospodara; / I ovuda ću kružiti s puno žara / Sve dok ne umrem — dok se ne ohladim!« [Nije isključeno da je ovaj »meteorizam« koji je bio neotuđiv od Mitrinovićevoga kulta sopstvene snage, a koji je, *literarno*, varijanta Dučićeve zvezde iz 1901, — one što je »svet za sebe« (i prolegomena Dučićeve pesme *Krila)*, — bio pretekst pesme *Repatica* Veljka Petrovića (iz 1911). Samo, Veljko Petrović koji je već oglasio (1906) svoju novo-antejsku mitologiju vezanosti za zemlju, pevao je *zlu sudbinu meteora:* ono što Dimitrija Mitrinovića, još kao mostarskog đaka, oduševljava, ovoga »novo-antejca« ispunjava strahom. I, kao što je Veljko Petrović na ovom zazoru od »meteorske« sudbine zasnovao ne samo svoju novo-antejsku mitologiju, nego i čitavu svoju poetiku »korenskog« čoveka, ili čoveka »pripadništva«, Dimitrije Mitrinović sačuvao je trajno izvesnu odanost ovome mitu »meteora« koji, »samac«, u apsolutnoj slobodi (»Po svojoj volji i bez gospodara«), neće ni jednoj »zvezdi« nego lebdi; izgarajući u sopstvenom žaru, »u strašnoj visini«.]

[73] Kao pesnik religijskog transcendentalizma, »iščeznuća« i »pokoja« u plavoj noći boga, Mitrinović je ostao nepomirljiv sa futurizmom. On je futurizam mogao da primi samo kao ideolog, pa i to u okvirima svoje interpretacije Meštrovića: kao izraz kulta snage i vere u sutrašnjicu, ali bez anti-»pasatizma« (anti-tradicionalizma) i bez mitologije mašine suprotstavljene ne samo mesečini nego i svakoj osećajnosti. Takav stav prema futurizmu bio je i drugih pesnika Mlade Bosne, a takođe i kasnijeg *Vihora* Vladimira Čerine (1914), glasila »pretkosovske omladine«. (V. dr Dragutin Prohaska, *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti. Izvanredno izdanje »Matice hrvatske«*, Zagreb, 1921, str. 357; Prohaska ukazuje na futurističke akcente ideologije *Vihora:* »Ako u Zagrebu imade osamdeset hiljada stanovnika, pedeset njih bi trebalo povesti na klanicu, pet njih da odnese Sava, pet drugih da potopi kakav nezamišljivo silovit dažd, a sa velikom masom od preostalih dvadeset hiljada trebalo bi u kakav moralni i nacionalni purgatorij«; »Život, koji ide napred, napred i napred, život koji se penje, penje i penje, život koji raste, raste i raste, a ne bolesno i kljasto puženje«; »Zviždimo na sav taj sjaj i čar, na svu tu ljepotu urednosti, čistote i pravilnosti ulica, trgova, vrtova, kuća i palača«.)

U futurizmu Mitrinović je mogao da nađe, — kao i neki njegovi drugovi iz Mlade Bosne, — *podsticaj* za slobodan stih, otkriven već u poeziji Verharena, Vitmana (na koga Mitrinović upućuje svoje mladobosanske drugove) i novijih nemačkih pesnika. Zanos, iracionalističko-integralistički, kao da je podržavao misao o značaju, pa ponekad i o nezamenljivosti, slobodnog stiha: tamo gde se

nije dozvoljavao mistički zanos ni »muziku sfera« na koju je taj zanos imperativno upućivao, ne dozvoljavajući *pasivnost* bez koje je iracionalnost zanosa *(kao pasivnost racionalne svesti)* nezamisliva. Ali, i kada je Mitrinović pokušavao, u svojoj

rađa »visoka herojska moralnost onih koji pregorevaju sami sebe«, gde se tvrdi: »Mali duhovi se boje čistog zanosa, a nama je on jedini nužan, nama je zanetost, pregaranje jedino spasenje iz blatne i sramotne sadašnjice« (Miloš Vidaković, *Na početku dela; Srpska omladina,* 1912, I, 2), gde se ponavlja, za integralističkim Mitrinovićem: »Svi delovi, premda ograničeni, imaju svoj koren u bezgraničnosti sveopšteg života. (. . .) Nema mere. Mi nismo deo svega, mi smo u svemu, u beskrajnome, mi smo beskrajnost«, i to sve do negacije smrti: »Nema smrti. Kakva spasonosna uteha, lepša od svih religija« (Miloš Vidaković, *Život; Narod,* 1914, V, 391), ili najzad, gde se stihuje, takođe sasvim mitrinovićevski: ». . . jedno / sa svima, i svi u jednom« (Dragutin Mras, *Plime; Bosanska vila,* 1913, XXVIII, 13—14), slobodan stih javlja se i kao stih ovoga herojsko-integralističkog zanosa.

Futurizam je zato završavao, u Mladoj Bosni, kao kult dinamičke snage (u duhu Mitrinovićeve interpretacije Meštrovića) i kao manifestacija slobodnog stiha. Slobodan stih i Meštrović bili su mera »futurizma« Mlade Bosne: izvanredno jak tradicionalizam, zajemčen njihovim nacionalizmom (kult Meštrovića mogli su da stvore samo oni, a ne i pesnici koji su u »pijemontskoj« Srbiji bili, po pravilu, »dekađenti« i sve drugo samo ne apologeti *ovakve* snage), a nesumnjivo i bosanska bespuća kojima su se vukla kola sa iskonskom volovskom zapregom, ostali su neprelazna prepreka anti-tradicionalizmu i mitologiji mašine Marinetijevog futurizma. (Tome, svakako, treba dodati i Skerlića, — čije književne sudove je Mlada Bosna povremeno korigovala, ali za koga je ona, kao i sav pokret nacionalističke omladine, bila ideološko-politički duboko vezana, — a tome treba dodati i nesumnjivu suprematiju osnovnog duha tadašnje srpske poezije, u velikome rasponu od Dučića do Pandurovića.)

Istina, Marineti će uputiti i jedan izazov »nerođenim još verlibristima« srpskohrvatskog jezika, preko Zdenke Marjanović koja ga je posetila u Milanu i o njemu i futurizmu štampala 1911 (u vreme kada je Mitrinović s Meštrovićem bio u Italiji, a, možda, čak i na Mitrinovićev podsticaj?) članak *Književna revolta u Italiji:* »Mnogo je hvalio našeg Meštrovića, premda je ovaj ‚pasatista', i naročito mu se dopala glava Srđe Zlopogleđe; osim toga onaj moralni sadržaj Meštrovićev, dinamički, nacionalistički, revolucionarni. I govorio je simpatično o našem narodu, praveći, kao italijanski patriota, i suviše velike rezerve o Trstu i Rijeci. Kad sam mu spomenula Danuncijevu ofanzivu prema ‚lopovima Hrvatima koji drže more', italijansko jadransko more, razumije se, on je prešao u svoj pravi ‚futuristički' štimung: ‚a, mi ćemo se već tući! Ja vas volim jer hoćete da tučete one koje smo mi već istjerali, ali ćemo se mi još potući! Vidjećemo kako lupa slovenska duša! Ali, *pozdravite mi ipak vaše nerođene još verlibriste, nek se što prije rode!* Jer valjda i kod vas ima telegraf, željeznica, automobil; barem iz vašega pjesnika što je pisao u mom listu može se vidjeti da je njemu kroz dušu prošla bila moderna groznica. Ja vjerujem da je on bio futurista. Njegova *Mramorna Venus* koju čitah u prijevodu Stjepka Ilića ima sav cinizam i žučno preziranje žene, odvratnost od žene, koju može imati samo jedno futurističko srce'«. (Marineti misli na Silvija Strahimira Kranjčevića, čiju pesmu *Mramorna Venus,* iz 1894, štampao je u svom časopisu *Poesia.)*

mitologiji preobražaja očajanja pod terorom »zluradog razuma«, pred »Sfingom« postojanja, u radost i pokoj mističko-religijske senzacije lepote kao dobrote (boga), da se saobrazi poeziji očajanja svog vremena, očajanje ga nije oslobađalo od svevlasti »zluradog razuma« ništa više nego njegov »kult snage« (optimizam): iracionalizam očajanja nije mogao, isto kao i iracionalizam »snage«, da provali granice njegovog »zluradog razuma«.[74]

[74] »Tragičnost čovjeka«, koja se tu javlja kao motiv, jeste tragičnost duha osuđenog na »maglu neznanja«: »Duboko ćutim tragiku čovjeka, / Sve katastrofe prirode i duše — / No svemu tome još ne nađoh smisla! / — / To mene tišti vas dan i noć dugu! / Magla neznanja duh mi je pritisla, / I duša mi se zavila u tugu« *(Moja tuga, Bosanska vila,* 1907, XXII, 2; v. isto u petoj pesmi ciklusa *U besanim noćima:* tu je umesto stiha: »Duboko ćutim tragiku čovjeka« stih: »Ja vidim jadnu tragičnost čovjeka«). To je tragičnost duha suočenog s nerešivom Zagonetkom: »Teško, ah, teško! . . . Možđani mi prste / — dublje! sve dublje zagonetka rije! / — / I ćutim bole sveg živog i svjesnog / Jer svemu tome nema zadnjeg smisla«. Ta Zagonetka Mitrinovićeva van svake sumnje je u pseudo-metafizičkoj poeziji Zagonetke Proke Jovkića i u Univerzalnoj Zagonetki Stvari Dušana Srezojevića *(Unutrašnji dijalog,* u antologiji Bogdana Popovića, 1911), ali ona ovde ne oplođava poeziju: očajanje pred »Sfingom« za Mitrinovića nije plodonosno, nego neporečno anti-poetsko, završavajući kao uzaludno stihovanje: »Jer svemu tome nema zadnjeg smisla«, — tačno onako kao što i osećanje »opšte svejednakosti« po osuđenosti na ništavilo, i odbijanje života, njega ne upućuje pravcem poezije.

Ovo osećanje »opšte svejednakosti« odvelo je Disa, putem pasivizacije svesti, u nirvanistički kosmizam (u kosmos njegove *Nirvane,* objavljene prvi put u *Delu,* 1905, god. X, knj. XXXVII, sv. 1): u autentičnu ravnodušnost koja znači »prestanak jave« *(Prestanak jave; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 23; pre toga, pod naslovom *Bez dima,* u časopisu *Delo,* 1907, god. XII, knj. XLIV, sv. 2), jer se u njoj raspadaju oblici svesti i sveta, ali raspadanjem koje je osnov muzikalnosti i metaforičnosti njegovoga stiha. Senzacija ništavila je, u Disovom iskustvu »prestanka jave«, jemstvo muzičke i metaforičke iracionalnosti. Mitrinović je ostajao beskrajno daleko od toga. On je o Istoku, već u ovo doba, znao sigurno više od Disa, pa makar i samo iz antologije *Tajna Veda* Paula Dojsena, iz koje je za *Bosansku vilu* (1908, XXIII, 24) preveo odlomke *Postanak stvari* i *Traženje nepoznatoga Boga.* Ali ni Dojsenove *Tajne Veda* ništa nisu mogle protiv njegovog »zluradog razuma« i njegove tvrde volje: misticizam ovde nije imao većeg izgleda od ništavila koje je završavalo u groteskności stiha:

Kroza me vjetar ništavila puše

(U besanim noćima, 2). Ovo *puhanje* (!) ništavila, ta besmislica čija groteskност nije manja od one iz reči: »Padoh u besvest«, nepodmitljivo otkriva u kojoj meri je Mitrinović bio izvan svake iole izvornije senzacije misticizma. On nije prestajao da izgovara reč *mistika* (pa i to, često, varirajući samo jednu istu frazu: »a duša gine pod mistikom noći«, — *Mistika noći;* »mistikom noći duša iščezava«, — *Jablanovi šume;* »A duša gine pod mistikom noći«, — *U besanim noćima, 2;* »Duša mi gine od mistike noći«, — *U bolesnim noćima, Noćno društvo),* ali je bio dalje od mistike čak i od anti-mističkog Pandurovića čiju pesmu *Mrtvi plamenovi* (»Iskaču, avaj! na humkama starim / Sve sreće moje i mrtva života, / Iskaču seni i plamičci modri, / Ukazuju se život i strahota. / I gledaju me dusi neki bodri / U noći sumnje, za koju ne marim, / Davnašnje žudi i pospali snovi«) podražavao je slepo u pesmi *Bez naslova (Bosanska vila,* 1908, XXIII, 19): »Tad sjene neke doploviše k meni, — / minuli snovi iz krajeva svije'; / Opojan zadah iz bića im bije, / Svi ljubičasti parom ovijeni«. Zbog toga se ta nedosegnuta mistika »noćnog društva« raspada u pseudo-mistiku poznog romantizma prepunu »*jakrepova* mizernih greha«: »Zove! Čuj, zove! Odnekud me zove kazne glas! / Moj spas ne želi društvo noćno žalobnol / Strahovito riju, prevrću po savjesti hulje bez hrabrosti, / riju mi dušu i piju, igraju orgiju kazne, / — / grizu, ujedaju, štiplju me (?) jakrepi mizernih greha, / svi grdni, gadni; ispijaju dušu mi grozom noći. / Bez nade, snova, grijeha: bez sebe, / ostaje duša mi prazna. I ne treba mi više« (!) *(Pjesme sramne žalosti, III: Sramno društvo; Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 9).

I zbog toga svi stihovi kojima je on, — na putu od očajanja (u »duhu« i »ploti«) ka radosti »duše« koja otkriva kosmičko svejedinstvo, dobrotu lepote, — pokušavao da objavi momente očajanja, donose samo opšta mesta »pesimističke« poezije epohe: »Nejasno, mutno, zvuci mrtvi tavni / U duši šume ko spomeni davni« *(Lento doloroso; Bosanska vila,* 1905, XX, 22); »I ja sam prego na daleki put, / I bistrim talog (?) što leži na duši — / Vidim gdje mi se san života suši / Vidim budućnost i sav udes krut. / I vidim da sam *samo pola živ«* (!) *(Pod životom);* »Kako je tužno! Bez snova i nada — / Sve cvili, tone, gubi se i plače; / Kad bol me stegne i pritisne jače (!) / Zamire život u gomili (?) jada. / — / Zamire život moj i duša trune / U magli tuge, mrtve i nejasne / Dok mi se oči jednom (?) suzom pune« *(Predosjećanje; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 30); »Za čim li ovo strasno duša žudi / Kad bolne ove snove tupo snujem? / Ne znam. Tek nešto cvili u dnu grudi / I tužnu, tužnu pjesmu uz to (?) čujem: / — / Žalobnu pjesmu besmisla života / Što iz svih stvari ističe i struji; / Potmulo, tiho, odasvuda huji / Žalobna pjesma besmisla života / . . . / Bolno li je čuti tu potmulu pjesmu / Kad ćami duša, i cvili, i tone! / Bolno li je čuti potmulu pjesmu!« *(U jesenji sumrak; Bosanska vila,* 1905, XX, 28); »I mada volim život i ljepotu, / ja ravnodušno i spokojno patim; / tinjam, ne želeći da se kad povratim / — / U bivšu moju žilavost (?) i snagu. / Izdignuvši se u svetu čistotu / jada, nalazim opću svejednakost / — / I ljubim Žalost, sirovu i nadu« *(U bolesnim noćima: Spokojan jad).*

Slobodan stih koji je, kao stih ovog »zluradog razuma«, provaljivao ritmički obrazac u pesmama sa motivom »snage«, javljao se takođe i u trenucima kada je Mitrinović pokušavao da se, između ostalih, objavi kao pesnik *»spleena«, krajem 1907. godine:*

Kad pred zoru mi svo srce uskipi
i prevre bol, i mizerna mi suza
nemoći kane na obraz, — o, da mi se uza
ropskih oslobodit! U bolesnoj duši sipi

Nešto kao rosa jada. Mirišem truloću
Samoga sebe. Pokoj žudim, pokoj!
Ne razlikujem mudrost i glupost, dobrotu i zloću,
no skotski žudim za snom, u noći dubokoj.

Razloga nema. Zato ga je ludo i tražiti;
ludo je i ljubiti život kad je jadan.
Usude, prvu i pošljednju milost mi učini —

Daj mi hrabrosti što donosi svežuđeni spas!
Zemlja će mi žudnju mira svu utažiti,
Nestaće trzanja uma i srca, bol od života zadan.

Jer ću uživati vječni pokoj u gnjiloj dubini

(Spleen).[75] Otuda, u osnovi Mitrinovićevog slobodnog stiha nije kosmičko-mističko pozvanje nego, naprotiv, Mitrinovićeva nemoć za misticizam: »zlurad razum« mrtvog boga koji ga je osuđivao na prozu. Nesumnjivo, Mitrinović je ovaj stih tražio u zahtevu za ekstazom, po imperativu svog integralizma koji ne priznaje nigde ni granice ni mere, ali, u kratkoj istoriji njegove poezije (1905—1912), koja se razvija od simbolističkog soneta i antičkih metričkih sistema (koji će potisnuti sonet) ka idealu rano-ekspresionističke, anti-metričke, ritmike, slobodan stih ne javlja se u pokušajima *ekstatičke* transcendencije tela u zvuk (u »eter« idealnosti), nego suprotno: u trenucima njegove »svesilne moći« koja provaljuje granice svake metrike, ali i svake ritmike, i, još izrazitije, *u krajnjem očajanju religijskog duha usred svevlasnog racionalizma* i osećanja nesavladivog otpora tela transformaciji u zvuk.

Za Mitrinovića je, i posle njegovoga susreta sa slobodnim stihom nemačke lirike i italijanskog futurizma (odnosno: i posle slobodnih stihova koje je i sâm pisao), poezija ostajala *pevanje.* Pošto je već prestao da piše stihove, u članku o Svetislavu Stefanoviću (koji predstavlja neku vrstu njegovoga pesničkog testamenta, njegovoga koncepta *idealnog* pesnika) on je pisao: *»Pesma je pevanje,* a veština Stefanovićeva je pisanje«. Pesma je pevanje jer je »... sveto izviranje *melodije«*: svetost koja se

[75] *U bolesnim noćima.* Ovaj ciklus (ili samo poslednja njegova pesma *Spleen?)* datiran je: *Herceg Novi, XII 1907.*

iskazuje melodijom, jer je iracionalna. Potrebno je biti *naivan* (otvoren iracionalnosti) da bi se stiglo do ovoga pevanja svetosti, a Stefanović je » . . . premalo naivan da bi mogao izdržati jednu intuitivnu kontemplaciju i da je ne razbije i ne isprekida kopajući smisle i razloge«. Te reči, upućene Stefanoviću, Mitrinović upućuje nesumnjivo i samom sebi: njegova kritika Stefanovića je i neka vrsta autokritike; upravo on je (čak i više i drastičnije od Stefanovića) »kopajući smisle i razloge«, — neprestano se pitajući »otkud i čemu?«, — razbijao i prekidao »intuitivnu kontemplaciju« koja, u jeziku, znači ovo kontinualno »izlivanje« melodije, ono što je za njega bio »ton estetički«, »imponderabile u umetnosti« kao »božje u entelehiji«: stvaranje nezavršivo i koje je samo sebi cilj. Naivnost, koja je tu nezaobilazna, jeste sposobnost da se osećaju »svet i život na neinteligentnoj razini ekstaze i nesnalaženja«: ako je »smrtno (. . .) opasno biti otrovan inteligencijom kad čovek treba da bude pesnik«, to je zato što »lepoti ne imponuju sveznalice i ima užas od pojma; dete ili žena, ili genij ili manit čovek ili zločinac treba biti, čovek izvan razloga da bi se prešlo na začaranu obalu«.[76] Mitrinović, međutim, nije bio ni dete ni mahnit čovek ili zločinac: lepota je u njemu nalazila »užas od pojma«, a on se osećao kao zarobljenik »zluradog razuma«. Slobodan stih u njegovom najprisnijem iskustvu ne rađa se u »izlivanju melodije« (u slavu onoga što je »božje u entelehiji«) nego u nemoći za tu melodiju i u svesti Mitrinovićevoj o toj nemoći: izvanredno je značajna činjenica da je Mitrinović slobodan stih pokušao da osvoji i u okviru svojih simbolističkih soneta, napisanih samo koju godinu ranije, i to *isključivo* soneta očajanja zbog nemoći preobražaja tela i misli (»inteligencije«) u zvuk (a ne i soneta kojima je bio pokušavao da dođe do objave ekstatičko-mističkog jedinstva). Taj slobodan stih je delo Mitrinovićeve svesti o sopstvenoj otrovanosti »inteligencijom«, koja ostaje nesavladiva prepreka »izlivanju melodije« ili »svetosti«: on se, u nekim trenucima, javlja kao nova verzija starih stihova (u sonetima očajavanja), i to ponekad bez i najmanje promene u tim starim stihovima, isključivo novim njihovim lomljenjem. Očigledno je Mitrinoviću bilo jasno da su ti stari njegovi soneti *proza;* ali mu je, takođe, — pri ovom pokušaju »prevođenja« tih stihova simbolističkih soneta na pesme u slobodnom stihu, — bilo jasno

[76] *Slučaj Svetislava Stefanovića*

da nikakvo preustrojavanje stiha i strofe ne može nemuzikalnost racionalistički anti-mističkog duha da preobrazi u mističko--iracionalnu (i simbolističku) muzikalnost, — odnosno: da »zluradi razum« reorganizacijom njegove strofe ne može da postane religijsko-mistički (ili: da *reorganizacija strofe ne može da vaskrsne »božje u entelehiji«,* da nemoć mističku pretvori, kao neka magijska tehnika, u mističku moć), ali da je zato mogućno ne-muzikalnost očajavanja, — koje je prizemno--disperzivno, *diskontinualno-prozno,* i koje utvrđuje u osećanju tragične nemoći duha za ma kakav uzlet, — reorganizacijom katrena i tercine soneta, i to isticanjem muklosti (od pauze do pauze *naglašene* novim lomljenjem stihova), *uzdići do tragičnosti.* To je pokušaj svojevrsne »tragizacije« proze (duha osuđenog na prozu) »zluradog razuma«: nova organizacija strofe (novim sečenjem starih stihova) ističe zbog toga pre svega *pauzu,* posvećujući u *konvulzivnost dramski sinkopirane i diskontinualne linije stiha i strofe;* pauza, na kojoj se zasniva ova sinkopiranost rano-ekspresionističke fraze Mitrinovićeve, njena diskontinuiranost, jeste, u stvari, delo ove dramatizacije proze, kao dramatizacije nemoći za transcendenciju »zluradog razuma« ali, takođe, i tela (»ploti«). Tako se stihovi pesme *Noć bez svanuća:*[77]

Iz mraka bije strava. Hladna. Grozna.
Žalost, sirova i misteriozna,
raspinje dušu. Možđani mi pršte.

— O strašni bože, pošalji mi san!
.... Iz mraka bije strava, hladna, grozna;
krv mi se ledi i možđani pršte . . .

Vrijeme stoji. Noć. Neće ni svanuti dan,

preobražavaju u stihove pesme *Bez svanuća:*

Iz mraka bije strava.
Hladna, Grozna.
Žalost, sirova i misteriozna, raspinje dušu,
možđani mi pršte . . .

[77] *U bolesnim noćima*

Strašni Bože, pošalji mi san!
. . . Iz mraka bije strava, hladna, grozna;
krv mi se ledi i možđani pršte . . .
Vrijeme stoji,
Noć.
Neće svanuti dan.

Slobodan stih, lomljenjem *jednog* ranijeg stiha na dva, pa i tri nova stiha, i to tačno na uporišnim mestima proze (u pauzama), — u stilu ranog ekspresionizma, — jeste izraz produbljivanja ove svesti o neizbežnoj prozi koja se protivi svakom »harmonijskom« uzletu fraze put »pevanja sfera«, u ritmu »neznanog srca vasionskoga«, onako kako se inteligencija, za koju nema »svetosti«, protivi »božjem u entelehiji«, ali tako da se, kroz ovo isticanje pauze između dva stiha, ističe *tragičnost neizbežne proze kao tragičnost nemogućnosti uzleta* (ili nemogućnosti »muzike sfera«: nedosežnosti samoga boga). Taj *slobodan stih je ovde stih prozne inteligencije kao jemstvo i izraz tragične nemoći za religijsko-mistički simbolizam »muzike sfera«,* stih kojim je Mitrinović ovu svoju nemoć *dramatizovao.* Na mahove, on je uspevao ovim stihom, uz neznatne stilističke intervencije u tekstovima ranije svoje lirike, čak i da savlada inače moćnu *vulgarnost* koja je u njegovim sonetima bila delo usiljeno stihovane anti-muzičke proze. Tako se vulgarnost (groteskna) prve pesme ciklusa *U bolesnim noćima:*

Tminom se puni moja soba. Škripi
pokatkad krevet kad se jače maknem.
Prazno i hladno. Disanje mi hripi,
bole me prsa kad ih se dotaknem.

Tiho sagaram ko istrulo drvo
kad gori bešćutno, u radosnoj peći.
Klonuo. Sam. Tek udre bona krv o
bila, i nastavi opet mirno teći,

savlađuje ovde linijom dramatizacije nemoći, u slobodnom stihu, i u pesmi *Bez svanuća:*

U noći straha i kobi,
u bolnoj noći slutnje, soba i duša su
ispunjene tminom. Zaškripi

odvratni bolnički krevet kada se nevoljno maknem.
Prazno i hladno je
hripi mi disanje, bole me umorna prsa
kad ih se taknem.

I, nečujno, ja sagaram, potmulo,
kao drvo istrulo
kada gori, bešćutno, u radosnoj peći.
Klonuće. Bol. I muk.
Tek udre nemoćna krv o bila i nastavi opet,
lijeno, jadno, teći.

(Sramna ljubav).[78] Objava ovog stiha je značajna: ona ne znači objavu nove poezije, ali znači *objavu diskontinualnosti one inteligencije koja više ne može svoju nemoć za transcendenciju da prikriva od same sebe bekstvom u metričke skladove iza kojih, međutim, nema nikakvog stvarnog osećanja sklada, nikakvog osećanja jedinstva »u harmoniji svetlosti i zvuka«.* To je svest o smrti boga ili o smrti »naivnosti« koja ne dozvoljava više da bude formalno-metrički, spolja, harmonizirana, nego koja prodire, nezadrživo i nesmiljeno, i u jezik, prodirući i u sisteme metričkih skladova, i posvećujući u sve dublju diskontinualnost ne-naivne inteligencije (inteligencije bez boga), tog nepotkupljivog i nesavladivog »zluradog razuma« koji ustaje tu gde telo ne može da se transcendira, zanosom, u zvuk.

Telo, koje se ovde objavljuje, jeste telo anti-transcendencije: ono je »zlurado« kao i razum jer se protivi svakom zanosu, ali i svakom romantičarsko-mističkom uzletu *ad astra*.[79] Objava ovoga tela, u Mitrinovićevim ekspresionistički iskidanim stihovima, jeste objava u gađenju koje će se razviti sve do tipično religijske (hrišćanske) »odvratnosti bića prema sramotnoj objavi polutrulog organizma«:

[78] *Pjesme sramne žalosti, I* (posvećeno Simi Pandureviću).

[79] Možda zbog toga u Mitrinovićevim stihovima ove vrste kao da može da se nasluti zvuk i ritam kasnijeg Andrića (iz nekih pesama napisanih neposredno po završetku rata): to je usporeni, i jedva čujni, *ritam slomljenog zanosa.* Mitrinović je Andrića upućivao na Vitmana, ali kao da ga je stvarno uputio samo u muklo-prozni ritam ovoga nemogućnog (i u Andrićevom slučaju *odbijanog)* zanosa.

jer se treba ropstva ploti oslobodit'!
nesavladiva je odvratnost bića prema sramotnoj objavi
polutrulog organizma.

Potmulo hripe prsa u orgiji bakterija
bacila, mikroba od kojih čilim;
sipi i sipi mlaka rosa jada u tminama svesti,
dok mirišem svog tela trulošću! — Moj Bože,
ti Dobri! O, pokoj! O, pokoj! O, pokoj!
ne razlikujem više mudrost i glupost, dobrotu i zloću,
no skotski žudim za snom u noći dubokoj!

(Sramna molitva).[80] Ako *odvratnost* prema telu (za koju je, u poeziji ovoga doba, znao još samo Pandurović, iako je on nikada nije izrazio ovako *neposredno* kao Mitrinović) vodi mističko-kosmičkoj svetlosnoj filosofiji, »eterizmu«, — romantičarsko-simbolističkom *ad astra*, — ona se, intenzivirana preko određenog stepena, protivi senzacijama nebesko-ozvezdane idealnosti kao krajnje, religijsko-mistički artikulisane sublimacije svega materijalno-telesnog, osuđujući na patetiku očajničko-grčevitog nemirenja, koja *bukvalno cepa i uništava simbolizam*, onemogućavajući ne samo transcendenciju tela u zvuk i senku, nego ne dozvoljavajući više čak ni formalno-simboličku stilizaciju nemoći duha u telu kao nemoći školjke i korala, zarobljenih na morskom dnu.[81] Dramsko-patetično nemirenje ovoga duha sa telom (»Al' telo ne dâ, ka vječnoj slobodi!«) začeto je u novoromantičnom simbolizmu i nužno je upućivalo na simbolizam, kao na san o biću koje se pretvorilo u zvuk, ili kao na san o »duši« koja, tipično simbolistički setno-nostalgična, oslobađa se od »duha« (razuma) i »ploti«, oslobađavajući se od granica stvari i misli, stremeći nezadrživo (čak pohlepno) gašenju svetlosti, noći u kojoj se nalazi »pokoj« jer se nalazi kosmičko

[80] *Pjesme sramne žalosti, II* (posvećeno Otonu Župančiču).

[81] »Kroz beskraj plovi noć . . . / nebo bljeska / U plavom sjaju, blistajuć u vodi: / To u dno slaze svjetlila nebeska / Dok struja snova niz pučinu brodi. / — / A po dnu leže školjke i korali / I morske zvezde nad travnim ležajem, / Sve dok meki sjaj ih ne raspali / Čeznućem bolnim za nebom i sjajem, / — / I strasno drhte, al' nemaju sile / Iz trave da se izdignu izgnile — — / I duša moja često tako tegne (?) / — / Al' telo ne da, ka vječnoj slobodi! . . . / I tužna ona opet zemlji legne. / Ko morska zvezda u dubokoj vodi«. (Isto, uz neznatne izmene, u ciklusu *Pjesme zvijezdama, 2, Morska zvijezda;* ovaj ciklus je datiran godinom 1906).

jedinstvo. Ali, u Mitrinovićevoj nemoći da se pretvori u zvuk (da se ostvari kao simbolistički, ili novoromantičarski, pesnik), u njegovoj osuđenosti na »grubost tvrdih« ne samo među drugima nego i u samome sebi, ovo nemirenje sa telom razvijalo se, istovremeno, i pravcem hrišćanske »odvratnosti bića prema sramotnoj objavi polutrulog organizma« i pravcem grčevito-patetičnih, bezizlazno-vrtložnih rečenica u koje ova odvratnost neumitno posvećuje onako kako posvećuje u paniku bezizlaznosti, onemogućavajući konačno i simbolističku poeziju »zvuka« i senzaciju mističko-kosmičkog jedinstva bez koje te poezije nema. To Mitrinovićevo telo koje »ne dâ ka slobodi« jeste telo koje »ne dâ« u simbolizam a još manje u eterizam kao u lakoću bludnje u bestelesnosti: ono »daje« samo u ovu ekspresionistički stilizovanu, konvulzivno-patetičnu paniku, vraćajući »zluradom razumu« kao svesti koja ne uspeva da dođe, »čarobnim napitkom zaborava«, do iščeznuća u plavoj noći, do mističkog zanosa i blaženstva u njemu.[82]

[82] To bi imalo da bude svojevrsno vraćanje *sjaju* (od racionalnog ka iracionalnom, od materijalnog ka nematerijalnom ili »pratvarnoj magli«), onoj »Istini iz sjaja«, jer *»u početku beše sjaj«*, što je Miloš Crnjanski istakao u naslov svoje prve štampane pesme (u *Bosanskoj vili*, 1912, XXVII, 5):

Daleko gore ispred mene sliva se nebo sa travom.
I svud oko mene stoje ruže tajanstveno, spuštenom glavom.
Tužno je ići čak do poljana,
što tamo leže čak pod nebom
ovde je svaka reč očarana
ovde je svako srce očarano
ovde se najlepša pesma peva
svakog ubogog dana.
Tužno je ići čak do poljana
što tamo leže čak pod nebom
jer je gadno tamo reči crne
jadati iz srca raskidana.
I videti da od cveta do cveta
i videti da od žene do žene
i videti da od bajke do bajke
i videti da od dana do dana
uzalud smo išli.
Tužno je ići čak do poljana.

Tu je već sadržan osnovni Crnjanski: tu je i njegov *ton i daljina* njegovog novoromantizma. Ali nije teško naslutiti da, u novoromantičnoj misteriji ovoga sjaja, koji prethodi svemu, i koji kao da traži neko neprestano vraćanje, — apstrahovanjem svega neposredno-datog, posvećujući u mitologiju lutanja bez kraja, između tihe očaranosti i sete, pod neodoljivom magijom onoga što je »daleko gore«, tamo gde *sliva* se nebo sa zemljom (»sa travom«), — u slivanju realnog i idealnog, — ima i žudnje za daljinom idealnog koja sve blisko

Jedino pesma *Požar ploti*[83] može da se učini kao Mitrinovićevo izmirenje sa telom, pa čak i kao trenutak velikog slavljenja tela. Ali ova pesma koja, u dugim stihovima za kakve srpska poezija tog vremena nije znala, doziva »sirovu snagu (. . .) ploti«, »divlju prijesnoću zbijenu u (. . .) mišićima« Žene, oslobađavajući »grč životinjstva«, samo prividno je u protivurečju sa »odvratnošću bića prema sramotnoj objavi polutrulog organizma«, sa Mitrinovićevom mržnjom na »ropstvo ploti« i sa njegovom

apstrahuje (kao u poeziji Anice Savić-Rebac), tako da je sjaj idealnog noć neposredno-datog (kao i stihovima Dimitrija Mitrinovića). Veza između simbolističke mitologije »daljine« i ovoga novoromantičarskog posvećivanja u »daljinu«, u stilu M. Crnjanskog, više je nego očigledna: oslobođenje od racionalnog i materijalnog (anti-racionalizam i anti-materijalizam) jeste oslobođenje ovoga duha bludnje i »eterizma«.

Dimitrije Mitrinović, koji je idejno prešao put od simbolizma do prvih najava rano-ekspresionističke apstrakcije, *može* da se shvati i svojim kultom idealnog, koje je u »eteru« (»kosmičko«), u *plavetnilu*, i svojim odbijanjem ma kakve konkretnosti, kao veza, ili prelaz, između simbolizma i novoromantizma: »kosmička« lirika posle Devetnaeste, svojim »eterizmom«, nosi u sebi sve elemente osnovnoga *stava* Dimitrija Mitrinovića, pa i lirika koju je Crnjanski pisao. Ako je Miloš Crnjanski svoj »eterizam« i »kosmizam« nesumnjivo konačno našao u antitezi krvi i blatu rata, evo kako je »daleko gore« ovoga njegovog eterizma bilo u njemu prisutno još 1912, pre rata: rat kao da je samo produbio ovaj imperativ »daleko gore«. U tome smislu Mitrinović je *mogao* da deluje na mladog Crnjanskog. Reči koje je Crnjanski posvetio Mitrinoviću, još 1929, u članku *Posleratna književnost (Letopis Matice srpske*, 1929, CCCXX, 2. i 3), u stavu *Sećanja do rata*, možda pretpostavljaju i ovo iskustvo Crnjanskog: »Sećam se svojih drugova koji su izginuli i onih koji su ostali živi, a ‚bave se' književnošću: svi oni polagali su nade, više nego u druge, u tog pesnika. (Ućutalog, uostalom, kao i Rakić, potpuno.) Lirikom Mitrinovićevom zanosili smo se, pa i u njoj onim što je ‚posleratno': razlikom koju je Mitrinović od ‚predratne' značio«. Ali, sâm Mitrinović, ma koliko da je bio zaveren ovom »eterizmu«, kao dematerijalizaciji, nije do njega došao: telo i zlurad razum (»plot« i »duh«) nisu mu dozvoljavali njihovo prevazilaženje pravcem »duševnosti«: otuda najizrazitiji slobodan stih Dimitrija Mitrinovića nije stih blaženstva u bludnji, i lakoće »dematerijalizovanog« jezika, u smislu zvučnoga intuicionizma Crnjanskog (najavljenog već nedvosmisleno u pesmi *U početku beše sjaj)*, nego je to slobodan stih ekspresionističke konvulzivnosti nemirenja sa telom, i zluradim razumom, koji, međutim, ostaju svevlasni. Nemuzikalnost toga stiha (kao i u slučaju Anice Savić-Rebac) jeste nemuzikalnost zdravoga razuma. Ako su novoplatonski romantičar Anica Savić-Rebac i hrišćanski mistik Dimitrije Mitrinović prvi objavili, slobodnim stihom, »Istinu iz sjaja«, Miloš Crnjanski je, prvom svojom pesmom, objavio *poetsko* načelo te istine kao načelo muzičko-intuicionističkog jezika bludnje bića koje se ostvaruje otičući iz samoga sebe, »daleko gore«, *slivanjem* »neba i trave«: njihova »istina iz sjaja« je princip bez jezika, ideja bez poezije; u rukopisu Crnjanskog, već 1912, to je poezija.

[83] *Savremenik*, Zagreb, 1911, god. VI, br. 8.

ljubavlju za Martu i Blaženu Devu.[84] »Grč životinjstva«, koji doziva Dimitrije Mitrinović ovom pesmom, jeste grč koji treba da vrati u »suštinu bića«, i to »velikog, vječnog, neponjatnog«. Telo (»plot«) koje se ovde slavi, — kao i uvek u poeziji Mitrinovićevoj: jezikom najbanalnije mogućne konvencionalnosti, — jeste funkcija »besvesti«, iracionalnosti, i u tome smislu funkcija »suštine bića«. Subjekt koji tu pokušava da zapeva »grčem životinjstva« jeste duh zaveren »suštini bića«, ali *prerušen u životinju:* »grč životinjstva« ostaje tu grč religijskog duha. To je *religijski idealizam pod maskom životinje* ali i tvrdokorni zdravo-razumski racionalizam koji ostaje protivan životinjstvu isto kao što je bio protivan romantičarsko-simbolističkom misticizmu plave noći. To je disharmonija, i kakofonija, Janka Polića-Kamova, futuriste pre futurizma, umesto traženja dučićevsko-simbolističke simetrijske harmonije, poličevska retorika forme u raspadanju umesto vere u antičke metričke sisteme Mitrinovića kao *Anticusa*. Ali to je isti san o odlasku u iracionalnu »suštinu bića«, bez povratka:

Ženo,
kada mi plot zakriči, moja duša se pretvori u krv, krv u požudu; ženo, hoću da ti ispijem kupu slasti, i da kroz tebe uđem u beskonačnost;

strasno-bolno, hoću da mi premre srce u trzanju sladostrasti, kad me uzburka krv tvoja, ta vruća, ta slatka;
. . .
meda, hoću sočnost meda da ti ispijem sa usana, s tih dozrelih, s tih opojnih, bez ponosa da se pravim pametan;
. . .
hoću da nam se u vrućini strasti pomrači svijest, i da budemo duboki kao zemlja, da postanemo jedno ili troje;
. . .
hoću da zatrepti meso tvoje, ploti moja, u groznici mojih živaca, koji kroz tebe hoće da stvaraju izvan sebe;
. . .
Ženo, Ženko, Žensko, neka me nestane u grču životinje; neka utonemo; hoću da se nikad ne povratimo iz suštine

[84] *U novo proleće; Srpski književni glasnik*, 1911, XXVI, 5. Isti motiv je i u pesmi *Recitativ sna* (posvećenoj Branku Lazareviću, u istom broju *Srpskog književnog glasnika).*

bića,
od velikog, vječnog neponjatnog, koje od sebe čini dušu, od duše krv, od krvi požudu.[85]

Zato je i mogla ova Žena (»Ženka, Žensko«) u istoj 1911. godini da se objavi »u dimu tamjana«, kao *Blažena Deva,*

bleda, setna, snena,
iz oblaka snova spasenja . . .
. . . .
Blagoslovena, zlatousta,
začaravajuća,
sa dušom dafine rajske, sa telom od sena i zvuka

(u pesmi *San*):[86] telo ovde ponovo pokušava da bude »telo od sena i zvuka«, koje se rađa kao ideal »kad su prestali lajati crni psi mojih žudnja«[87] ili »u sutonu kad mi se rađalo sunce sa zapada, / u sutonu mekom i snenom, punom lepote i slutnje«,[88]

jer je moj Bog rekao, minula kob, budući Spas:

[85] U pesmi *Požar ploti* očigledan je uticaj Janka Polića-Kamova; ovaj uticaj oseća se donekle i u pesmama *Psalmi i recitativi* koje je Mitrinović pisao u Zagrebu (». . . dok je bučala bestidnost dana u ludačkoj hajci onih što su se oteli i onih što otimaju; / I dok su zvrčali novi zagrebački tramvaji derući mi sluh, / Opijen od reči melemnih«, — *San).* Individualistički anarhizam Janka Polića-Kamova, pesnika sa granice ludila i smrti, osuđenog da umre u dvadesetčetvrtoj godini (1910, u Barseloni), ovde iščezava u religijskom stavu Mitrinovićevom; ali ritmika Polićevih biblijsko intoniranih, dugih stihova, koji kao da proždiru sami sebe (u zbirkama *Ištipana hartija* i *Psovka,* 1907), nesumnjivo je bila uzor Mitrinoviću. Vladimir Čerina, koji je drugovao s Mitrinovićem u Zagrebu i Rimu (branio je Mitrinovića, u polemici oko Meštrovića, člankom *Kampanja srpskih dripaca,* štampanom u *Riječkom novom listu,* datiranom: *Rim, 8. 5. 1912),* verovatno je ukazivao Mitrinoviću na Janka Polića-Kamova: on je, godinu dana po Polićevoj smrti, 1911, — u vreme kada su i nastali ovi Mitrinovićevi stihovi, — poslao *Bosanskoj vili* poduži tekst o Kamovu, ali ovaj nije objavljen (v. o tome: Nikola Milićević, *Vladimir Cerina; Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* knj. 341, Zagreb, 1965); svoju veliku knjigu o Poliću-Kamovu pisao je tokom 1912 (kada je Mitrinović pisao *Estetičke kontemplacije),* i završio s proleća 1913, u Firenci, da bi je iste godine štampao u Rijeci. Mitrinovićev dodir sa idejama futurizma zbiva se istovremeno sa ovim njegovim posvećivanjem u stihove Janka Polića-Kamova koji sadrže izvesne elemente prefuturističkog futurizma ali i kasnijeg ekspresionizma.

[86] *Psalmi i recitativi; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 3.

[87] U istoj pesmi.

[88] *Veče spasenja*

— *Dobri patniče, zvezde tvog spasa pojaviće se i kraj će biti tvojim čeznućima!*
Kao pred Blaženom prostrt, bolan i čedan, s pokajanjem i predanošću,
ja ti se molim za otkup moje duše pred Bogom

(Večer spasenja). Ta Blažena Deva obraća se, takođe, Mitrinoviću rođački srdačno: kao što mu je bog, — »minula kob, budući spas«,[89] — govorio: »dobri patniče«, ona mu se obraćala u formuli »dobri grešniče« i »dragi patniče«:

Dobri grešniče, lepota moje duše biće spasonosan melem za rane tvoje;
krv moja vruća ugrejaće tvoje klonulo srce koje se mrzne od žudnje za ljubavlju,
radost moga duha raspršiće mrakove sumnje od kojih očajavaš u noćima bez konca;
jer su grehovi tvoji bili milostivi i bolni, i jer su bolovi kojima si bio kažnjavan
bili iskušenje odanosti tvoje Dobrote i Smislu u koje veruješ;
jer ću biti tvoja dok me bude, dragi patniče, da bih zarobila tvoju dušu za vazda,
i jer me ti voliš više nego zvezdu Večernjaču, koju si voleo sedam godina,
i koju si izneverio radi mene.

(San). Tu nema ni najslabijeg odsjaja i prizvuka poezije, »onoga neiskazanog čudestva, tona koji miriše, boje koja se čuje, slova koje je toplo, mekote koja je silna, onog daha, onog sna, nečega nikad neopisivoga, nepredstavljivoga, nenaučivoga, nerazdeljivoga, onog pevanja dušinog, onog šuma sna, bleskanja božje lepote, čistoga kao vasmirni smisao, one sveobajne lepote, neodredive i nenačinive, od koje boja i zvuk i ton i lik bivaju svetinja a posmatranje lepote miropomazanje dušino«. To nije »rajevina ona, svetinja do Boga, nevina slast kao miris dafine, plemenitog rajskog drveta što je milostivo i sanjivo i što ga

[89] Ova »formula« za boga nalazi se i u osnovi Mitrinovićeve formule za Meštrovića: »Meštrović je pjesnik minule kobi, prorok Vaskrsenja; pjesnik Snage«. Ovde je, umesto snage i vaskrsenja, »budući spas«.

dočaravaju nebesnici kojima je duša načinjena od njega, od sna toga i tona, i od molitvene rose i betovenske milosti«.[90]

Nije tajna zašto je Mitrinović prestao da piše stihove: nije mu se davao ovaj »ton«. Ako je on, nesumnjivo, prvi u srpskoj poeziji objavio ekspresionistički stih, taj stih nije našao na putu ka novoj poeziji nego na putu svoga izlaska iz sveta poezije, zauvek: stvarnost tog stiha nije u kosmizmu nego u nemoći za njega: u iskidanoj frazi inteligencije koja više ne zna za »sveto izlivanje melodije« i koja samu sebe oseća kao prognanu iz poezije u kritiku ili iz onoga što je »božje u entelehiji«, a što se produžava jedino kroz naivne, u »... mefistofelski posao koji zna sve i ne može da stvori ništa«.[91] Godine 1913, kada je pišući o Svetislavu Stefanoviću takođe pisao i *memento* samom sebi kao pesniku koji nije stigao ni da se rodi i koji više svoje rođenje neće ni dozivati, on je još verovao da je progonstvo iz poezije udes pojedinaca; kasnije, u Engleskoj, Mitrinović će ovo progonstvo iz poezije u kritiku da apsolutizuje: to nije samo stvar pojedinaca (koji su prokleti da ne budu pesnici nego, kao Svetislav Stefanović, kao on sâm, »kritičari svoga srca«), već opšte prokletstvo ili apsolutni kraj poezije koji, međutim, treba prihvatiti. Kritika nije više »mefistofelski posao« (ovo »mefistofelski« otelo se Mitrinoviću u doba kada je još verovao da je poezija, kao izraz »božjeg u entelehiji«, mogućna), nego stremi *stvaralačkoj* kritici, koja bi imala da bude »kritika kritike«, delo punog istorijskog samosaznanja čovekovog, jer je to jedino što je ostalo i što se mora raditi: nema i ne može više da bude »velikih«, ni u poeziji ni u filosofiji, o kojima je u ranome svom mesijanizmu Mitrinović sanjao: »Praiskonski izvori su iscrpeni do kraja. (...) Ljudski razvoj znači napredak u kritici a nazadovanje u stvaralaštvu. Stvaralačka svest dostigla je svoju granicu«. Mogućna je samo »stvaralačka kritika«, a ne »primarno stvaralaštvo«: »Primarno stvaralaštvo nema svesnog razloga. Ono potiče od Boga, iz podsvesti i rase. Stvaralačka kritika je svesno rasuđivanje. (...) Stvaralački kritici uvek imaju cilj. Oni znaju šta rade. Umetnici nemaju cilja. Ne možeš biti čisti izvorni genije ako znaš šta radiš. (...) Civilizacija može da proizvede samo stvaralačku kritiku, ne božansku poeziju. Kritik nikada nije božanski. Kada se poezija prelomi kroz prizmu inteligencije, to više nije poezija već stvaralačka kritika. (...) Stvaralačka

[90] *Slučaj Svetislava Stefanovića*
[91] U istom članku.

kritika je u doticanju s idejom o natčoveku. Stvaralačku kritiku možemo dostići, ali ne i genija. Ništa nije ostalo u čemu bi se moglo biti originalan. Važno je pitanje: hoće li čovek ponovo osvojiti istoriju na pametan način. Mi sada možemo samo da konsumiramo, ne da stvaramo originalno«.[92] Ta »stvaralačka kritika počinje s Platonom« a »posle Lajbnica, Kanta i Hegela ostale su samo umetnost i stvaralačka kritika. Posle toga ostaje samo delo — ne Bog. O Bogu se ne govori. Ako nešto *znaš* — piši *Božansku komediju*«.[93] Evolucija duha ide od praiskonskog pesnika ka stvaralačkoj kritici svesti, koja nije pesnička: ta evolucija jeste agonija genija i »originalnosti«: jedino je moguć-no »konsumirati« iskustva istorije i jedino je imperativno kretati se ka stvaralačkoj kritici kao samosvesti čoveka te istorije.

To je kraj poezije, ali i kraj filosofije: motiv koji je u samoj srži osnovne misli od epohe futurizma i ekspresionizma, *motiv Apokalipse* koji se, kao motiv anti-poezije i kritičke poezije (poezije o poeziji: meta-poezije), upravo rascvetavao u novu poeziju, nastojanjem da se prevaziđe dihotomija kritičke i pesničke svesti; ali to je, u slučaju Dimitrija Mitrinovića, i intelektualna projekcija njegovog sopstvenog iskustva u kome je antiteza kritika — poezija, inteligencija — naivnost, bila, van svake sumnje, centralni sadržaj — antiteza koja je u samoj osnovi Mitrinovićevog preobražaja od pesnika simbolističkog soneta u pesnika ekspresionističkog slobodnog stiha, ali koju će on da razreši time što je prestao da piše stihove, objavljujući kraj epohe genija i pretvarajući se u proroka koji govori na Strašnom sudu.

[92] *Stvaralačka kritika,* u prevodu Gordane Mitrinović, *Savremenik*, 1966, XII, 6. — Čak ni Vitman, na koga je Mitrinović upućivao pesnike Mlade Bosne, »nije bio čist umetnik, već stvaralački kritik. Iako iskazuje svoju proročku poruku u obliku poezije, on nije pesnik već kritik. A on nije ni toliko velik kritik koliko istoričar — on je na stepenu žurnalistike. Teško naciji čiji primitivizam počinje Voltom Vitmanom i Emersonom! Grčka je počela Homerom i Platonom«. Ova misao o Vitmanu, međutim, bila je Mitrinovićeva misao još pre 1914; u članku *Slučaj Svetislava Stefanovića* Mitrinović je pisao: »Toržestveni psalmist moderne Amerike, božanstvene duše i epohalnog značenja Volt Vitman međutim nije bio pesnik; pesnik je Milorad Petrović; a nikada se nisam uverio, niti ću se kadgod uveriti dok budem imao instinkta za estetičku pravdu, da je jedan od sazdatelja nemačke nacije, genijalni pisac *Fausta*, bio pesnik i da mu je sa lepote čuveni *Faust* veliko delo poezije; delo je poezije *Božanstvena gluma*«. (U predavanjima o stvaralačkoj kritici za *Fausta* se kaže: »Faust je magija, ali nije velika poezija. Ako je *Odiseja* umetnost, onda to *Faust* nije«; ali tu se i Danteu poriče da je pesnik: »Dante se služi umetnošću. On je teolog«. Ni »Šekspir nije pesnik. On je neprestano svestan i zna šta radi. On je kritik«.)

[93] *Stvaralačka kritika*

Nenad Mitrov

Nenad Mitrov je posebno poglavlje srpske poezije tridesetih godina. Ma koliko da on duguje mnogo koji svoj ritam i mnogo koju svoju rimu poeziji pre Devetnaeste (tako da se, veoma često, javlja kao jedan sasvim *anahroničan* pesnik), on je ipak jedinstven, neponovljen, a valjda i neponovljiv, njen pesnik. Ta njegova neponovljivost, često pritisnuta izvanrednom konvencionalnošću izraza (posebno u prvoj njegovoj pesničkoj zbirci, *Dve duše, Izdavačka knjižara »Slavija«*, Novi Sad 1927), jeste u izuzetnosti njegove sudbine: po prokletstvu sabrat Leopardijev, on je pesnik-grbavac, onaj koji neće prestati da živi i piše pod teretom strašne guje na hrbatu, one zmije koju će oglasiti u pesmi *Zmija*:[1]

Ko poima užas, ko oseća breme
što mi ga udes uprti na rame?
Ko pozna te muke, svirepe, goleme,
podlosti nož kad zledi i para me?

Prostota i pakost preko mojih leđa
kikote sramne večito kotrljaju —
brutalnost me svugde progoni i vređa —
pogledi drski stalno me prljaju.

[1] U knjizi *Kroz klance jadikovce*, izd. *Knjižara Z. i B. Vasića*, Zagreb, 1929. (Pre knjige u časopisu *Misao*, 1924, XVI, 116.)

Jer gadnu ja nosim na hrbatu guju
čiji me zubi strašno ujedaju,
i moždinu gnusnim sokovima truju —
dok grdne joj forme svest mi opsedaju.

To je jedinstvena pesma samorazgolićavanja. Ima u njoj (kao i, uopšte, u svim značajnijim pesmama N. Mitrova) težnje za samorazgolićavanjem, koja ne preza ni od čega; ali ima, istovremeno (i ništa manje), i nekoga *zazora,* koji je vodio izrazu formalno »cerebralnom«, racionalno-suzdržanom. Izvanredno naglašena cerebralnost poezije N. Mitrova očigledno potiče iz njegovoga zazora od stihije sopstvenih osećanja, ali ne manje i od stihije poezije. Nenad Mitrov shvatio je poeziju kao stvar najličnije *ispovesti:* na ovo shvatanje upućivao ga je više njegov udes, njegova usamljenost iz koje je, ispovešću, pokušavao da se spase, nego neka »škola«. Ali, ovako egzistencijalno osuđen na ispovednu poeziju (kao na poeziju sopstvenih osećanja), on je bio osuđen i na strah od poezije. On se bojao od poezije. I u poeziji, koja mu je jedino ostajala usred postojanja osuđenog na strah od tuđeg ironičnog pogleda, — ili tuđega lažnog saosećanja, — on kao da je slutio još jednu (i to vrhovnu?) manifestaciju nekakve sudbinske ironije. U prvoj svojoj pesničkoj knjizi, *Dve duše,* u predgovoru čija fraza lomi se između kurtoazno-sentimentalističke poetizacije, u stilu obraćanja svojoj izabranoj »Gospi«,[2] i neosporno stvarnoga, iako duboko skrivenog i stilistikom poetizacije izvitoperavanog iskustva, on je pisao: »Možete li dakle razumeti, gospođo, zašto je i moje bavljenje poezijom zatrovano ljutim čemerom? Da li pojmite razorno delovanje svirepe ironije: da vam bol koji vas ophrvava, zapoveda da ga reprodukujete u vidljivom i čujnom obliku, a u isti mah vas strahovita njegova

[2] Predgovor, pod naslovom *Dubine,* sav je natopljen stilom i ukusom »salonske« konverzacije: »Vi se sećate, gospođo, zar ne? Vaš muž je na klaviru preludirao, Čajkovskog. Ja sam sedeo do Vas, na divanu. Na Vašem krilu, pripijeno za kunino krzno što ga beste skinuli s pleća i ležerno prebacili preko bedara, mazno se šćućurilo belo, prugasto mače, s crvenom vrpcom oko vrata, očiju uprtih u Vas. Ah ne, Mimi nije gledala u Vas. Ona je namigivala s crnim vunenim đavolčićem, zadenutim za Vaše grudi, tamo u onom kutu gde se završavaše stidljivi isečak Vašeg dekoltea. (. . .) Mi smo pušili i pili crnu kafu s likerom. Sublimno-golicav kus hvataše se za naša nepca . . .« — Knjiga *Dve duše* nosi posvetu: »Seni jedne mrtve iluzije kojoj beše ime *Marija Aleksandrovna,* u turobnom sećanju«.

suština sprečava da ga predstavite u odgovarajućem, adekvatnom izrazu?« Poezija je, za njega, *reprodukcija* sopstvenog užasa: ona je zahtev bola da bude izražen u što je mogućno adekvatnijem obliku. I ona, poezija, kao da je na strani njegovoga *bola,* a ne na njegovoj strani. Ako ona nije neposredno »prostota i pakost« koji kikote sramne preko njegovih grbavih leđa kotrljaju, — dok mu se širi sablažnjiv grč iz kičme, — ipak kao da, podrazumevajući ovu reprodukciju bola, pa i njegovo produbljivanje ovim traženjem adekvacije u jeziku, podrazumeva posvećivanje ovoj »prostoti i pakosti«. Sa bremenom koji mu je udes uprtio na rame, sa tom gujom-grbom na svome hrbatu, on je tražio »slike i epitete, retke rime i bleštave reči« (» . . . to su za mene narkotika«),[3] ali uvek ». . . u ublaženoj, iako možda donekle manirisanoj formi«, jer: »da bih mogao pevati, ja se moram u nekoliko pretvarati, maskirati onaj najcrnji lik jada što mi, kao sablasni pauk, raskida srce — bez toga, moje bi pesme bile sam vrisak i jauk, sâm užas i haos«.[4]

Njegova poezija je, veoma često, krajnje banalni sentimentalizam, ali osuđen na ironisanje (i samo-ironisanje), — u stvari jedno sentimentalističko-ironičarsko ispovedanje čiji govor je, međutim, pseudo-ispovedni, neka vrsta »maskiranja« ili utapanja »vriska« i »užasa« u sentimentalističko-ironičarsku frazu. U duševnom jezgru ove sentimentalističko-ironičarsku fraze ima nečega suštastveno tragičnog, nekoga *grča,* neke ukletosti koja kao da pokušava da pobegne od sebe pravcem ovoga sentimentalističko-ironičarskog jezika. To, svakako, ne umanjuje neizlečivu banalnost njegovoga sentimentalizma, niti omogućava da njegova samo-ironisanja, koja se razvijaju sve do svojevrsne *zlobnosti* ovoga pesnika prema samom sebi, budu stvarnije i dublje tvoračka: raspet između sentimentalizma, kao osećajne laži pretpostavljene stvarnoj osećajnosti (u nemoći da se ta, stvarna osećajnost, prihvati), i samo-ironisanja, koje je tehnika ovoga odbijanja sopstvene osećajne istine, i koje vodi cerebralno-konstruktivističkoj i, još više (ali i poetski poraznije), alegorijsko-simboličkoj usiljenosti, stihovima čija povremena *barokna* izveštačenost nosi u sebi nešto cerebralno ledeno što, međutim (kao u svakom baroku), pokušava da se prikaže kao nepatvorena osećajnost, Nenad Mitrov je *versifikovao* svoj užas i

[3] *Dubine,* u zbirci *Dve duše.*
[4] Isto.

vrisak, trenutak po trenutak, reč po reč, ne zaboravljajući ni jedno od uputstava standarne versifikacije, i, onda kada je pokušavao da piše u slobodnome stihu kao i onda kada je svoje stihove različitih dužina (često izvanredno duge) nastojavao da saobrazi zahtevima klasične strofe, — pre svega katrenske, — pa, čak, i zahtevima klasične metrike. Nešto usiljeno, i zgrčeno, uvek je u stihu N. Mitrova: neka versifikatorska pažljivost, čak rigoroznost, koja mestimično prelazi i u pedanteriju, — uprkos svim mogućnim zahtevima njegove samo-ironišuće »zlobe« koja ume da voli, na mahove, i izražajne brutalnosti, pa čak i nezgrapnosti, jer — »Sve lepote zloduh *slinom* / kivno zbris'o je«,[5] — ne napušta pesmu N. Mitrova, onako kako njega ne napušta imperativ »manirisanja« (kao maskiranja). Čak i njegova krajnje pažljiva akcentuacija reči (N. Mitrov je više no ijedan drugi pesnik tridesetih godina naznačivao akcente reči), koja formalno predstavlja svojevrsno gramatičko puritanstvo, — kao u želji ovoga pesnika da mu svaka reč bude modulirana unutrašnjim glasom čitaoca tačno onako kako ju je i on sâm izgovorio, — ostaje, uvek, delo ovoga maskirajućeg »manirisanja«; to je, nesumnjivo, u svojoj paradoksalnosti, jedinstven primer: N. Mitrov je izvanredno pažljivo (izvanredno *versifikatorski savesno)* modulirao ove krajnje bezlične reči sentimentalizma i cerebralnosti: on je modelovao svaku, pa i onu najmanju, akcenatsku vrednost jezika ovoga izraza koji je imao više da ga sakrije nego da ga kaže. On je akcentovao svoje sentimentalističko-ironičarsko sakrivanje; njemu ne samo što ne manjka znanje versifikacije (u svim mogućnim zatečenim njenim oblicima), nego je on jedan od boljih versifikatora standardne versifikacije, čovek kome se nipošto ne može osporiti versifikatorska kultura, ali koji je majstorstvo versifikacije usavršavao na jezičkom materijalu vrhovno bezličnog izraza. Versifikatorska znanja i umenja ovoga pesnika ostvaruju se u banalno-bezličnom jezičkom materijalu sentimentalizma, apstraktne cerebralnosti i povremene vulgarnosti.

Zbog toga su ta versifikatorska znanja i umenja u najvećem broju njegovih stihova *jalova:* to je versifikatorska jalovost koja kao da ponavlja egzistencijalnu jalovost ovoga pesnika, — kao da onaj čije postojanje je jalovo (osuđeno da ostane bez ploda), može da bude samo ovaj jalovi versifikator, ili ovaj versifikator

[5] U pesmi *Elegija; Dve duše.*

u jalovosti sentimentalizma, cerebralnosti, i »realističkog« jezika banalnosti, pa čak i sa izvesnom paroksistički mračnom ljubavi za ovu jalovost, — sa izvesnom zajedljivošću, i zlobom, prema sopstvenom izrazu: prema izrazu sebe samoga. »Manirisati« izražajno, — i to, uvek, u vrhunskoj versifikatorskoj pedanteriji, — ovde gde je Nenad Mitrov znači »zlobu« (biti »zloban«) prema sopstvenom izražaju, ili prema sopstvenom Ja koje zahteva da se izrazi *(da bude),* — to znači *sarađivati* sa silama sopstvene negacije, sa bezizrazom ili ne-bićem (uništavilom). On je jedak i zloban prema sebi, zatvorenom u nakazno telo, onako kako je prema njemu jetka i ironična volja koja ga je u to telo zatvorila. On je sentimentalist, jer je nesposoban da prihvati sopstvenu osećajnu istinu; ali on je, uvek, i zajedljivo-»cerebralan« prema tom istom sentimentalizmu. Njegova naglašena cerebralnost jeste anti-osećajnost. On je cerabralan onako kako je osvetoljubivo *zloban* prema sopstvenoj čulnosti; on je »analitički« intelektualan, — između dva talasa rigorozno versifikovane sentimentalističke banalnosti, — u instinktivnom nastojanju da se ironijom spase od sopstvene čuvstvenosti:

Na čuvstva svoja ustremih se jetkom podsmevkom i zlobom,
analizom bezobzirnom naumiv' ih, najzad, svesti
do zablude jedne šuplje — tako ću ih, zar, pomesti,
ubiti — pa s tupom tugom smirit' se nad njinim grobom

(u pesmi *Kajanje).*[6] Ako se kroz njega produžavala sentimentalistička mitologija lirike osećajnosti, u njegovome duhu ta lirika doživljavala je krizu, neprestano podržavanu njegovim strahom od sopstvene osećajnosti. Otuda je pesma N. Mitrova (izrazito u prvoj zbirci, ali često i u knjizi *Kroz klance jadikovce)* pisana u ovome zazoru od osećajnosti: sentimentalizam N. Mitrova, koji će ga zavoditi putem sasvim anahrone konvencionalnosti, jeste kao i naglašena njegova, anti-sentimentalistička, cerebralnost, delo ovoga njegovoga zazora od predavanja sopstvenoj osećajnosti.

Tako je, najvećim brojem stihova koje je ostavio iza sebe, Nenad Mitrov pesnik sentimentalističko-racionalistički, ili pesnik jedne duboke, neizlečive protivurečnosti: u njegovom tekstu

[6] *Dve duše*

sentimentalizam kao da se nadmeće sa racionalizmom, ali preko ironisanja i samo-ironisanja: ironija ovde povezuje sentimentalizam i anti-sentimentalističku cerebralnost. Ako ova ironija, u najvećem broju stihova N. Mitrova, izgleda nepresušna, to je zato što je N. Mitrov ostajao kao raspet između sentimentalizma i cerebralnosti: uvek negde izvan sebe, i nesposoban da se sa zamahom sopstvene osećajnosti usaglasi, da joj se preda; uvek na periferiji sopstvene suštine, od koje je zazirao: u sentimentalnosti umesto osećajnosti, i u cerebralnosti koju je, takođe, suprotstavljao toj osećajnosti, i to ironički se odnoseći prema sebi: ironijom se N. Mitrov zadržavao na samome rubu »vriska« i »užasa«. U ironiji je on tražio spasenje samo-otuđenjem: u ironiji nema, i ne može biti, ni »vriska« ni »užasa«. Ironiju obećava užas i vrisak, ali ih i neprestano odlaže. Ironija razjeda moć i značaj svega; ona ne dozvoljava puno osećajno i moralno pripadništvo bilo čemu. Ona iz centra stvari izvodi uvek na njihovu periferiju. Ako podržava osećanja prokletstva zbog ove periferičnosti (kao zbog *isključenosti,* zbog samoga *neučestvovanja),* ona sprečava i punu objavu prokletstva: puno učestvovanje u njemu. Ona je otuđujuća, a prihvatanje ironije, i u iskustvu ovog pesnika, jeste pokušaj njegovoga samo-otuđivanja ili objektiviranja, ove očajničke eksteriorizacije neprestano podsticane njegovim nastojanjima da se razvenča od sopstvene Patnje, groteskno-ironičarski prikazujući svoje *šetnje* sa njom:

Danas smo bili u šetnji
ja i Patnja,
sestra moja rođena
i obična, posvednevna pratnja.
Napravili bezbroj nepotrebnih kretnji
i bili na smetnji,
našom pojavom mrkom,
očima trista
ljudi i žena koje smo sreli.

Pored nas je prošla litija
sa crvenim barjacima Isusa Hrista,
sa čitavom zbrkom
kenjkavih pesama, »Blaženih Marija« i skučenih
genufleksija.

. . .

Uputiv se dalje izvan grada,
između ostalih zbitija,
nama se desi i komično, značajno kviprokvo:
neko bezazleno tiče,
ugledav našu priliku skovrčenu i crnu,
samrtnom pretrnu stravom,
glasovito, jadovito ciknu
pa prnu
nebom pod oblake,
zameniv nas, jamačno, sa spravom
za plašnju
krilatih poljskih pustahija.
. . .
A koliko smo puta klecnuli,
koliko puta se spotakli!
I koliko puta su nas štrecnuli
kroz živce mravi trnjavi
od izlišnih strepnji i proizvoljnih
asocijacija,
od napasnih, sablažnjivih ideja
i od zasenjivih, bolnih halucinacija
. . .
I, umorni od tih duhovnih perturbacija,
i nastranih nastrojenja,
i hvatanja fantomâ,
sa šetnje se najzad povratismo doma,
»na mesto opredeljenja«,
da produžimo
— iako svesni da trud nam sav je vsuje —
rad na razrešavanju
apsurdnog, nerazrešljivog
binoma
s dve grdne nepoznate:
Tychê+atê . . .[7]

Sva »prozaičnost« izraza ovakvih trenutaka, i sve one mase »cerebralnog« jezika koji rimuje *asocijacija — halucinacija —* (»duhovnih«) *perturbacija,* linijom ironičnog anti-lirizma, združenog sa jezikom i izrazom u kome ima nečega hotimično, veoma

[7] *Jedna komična šetnja; Kroz klance jadikovce*

naglašeno brutalnog (»I koliko puta su nas štrecnuli / kroz živce mravi trnjavi . . . «), jesu izraz nastojanja N. Mitrova da se ironično odvoji od sebe, i to tako što će grotesknu i »komičnu« nezgrapnost tela čije forme su mu opsedale svest da uzdigne do apsolutnog načela svog kosmosa: da ga produži i groteskno-»komičnom« nezgrapnošću sopstvenog izraza. Ako on, međutim, nije ta svoja batrganja po poljima, kojima prolaze litije sa ikonama Isusa Hrista, produžio i pesmom, tako da bi ona postala i jedno pesničko načelo, to je zato što mu ova ironija to nije dozvoljavala, uranjajući ga u mrzovoljnu pasivnost. Njegov izraz je prožet neizlečivom mrzovoljom (»Mrzovolja opora proniče svaki bića mi deo«).[8] Zbog toga je to, najčešće, spoj sentimentalizma (i njegovih pseudo-poetičnosti) i umstvovanja koje ne samo što ne prihvata jezik ovih do bljutavosti konvencionalnih »poetičnosti«, nego ne prihvata i nikakvu poetičnost (pa ni onu tvorački autentičnu).[9] Reč konvencionalističko-sentimentalističkog kiča (koji nalazi svoje obrasce i u starinskoj pozno-romantičarskoj retorici) sreće se, u tekstu N. Mitrova, sa rečima posebno naglašenog »intelektualizma«, i to onako kako se u samome ovome pesniku sreću protivurečni ideal »duše« (osećajnosti) i intelekta koji bi, oslobodivši se od svake osećajnosti, uspeo da pronikne u *prvi razlog patnje* i, možda, da tamo negde nađe njen iskupljujući smisao.

Nenad Mitrov pokušavao je, uzaludno tražeći spasa u samo-ironisanju, da »uteši« Mariju Aleksandrovnu, svoju idealnu Gospu (osuđenu, međutim, da veoma brzo postane samo »sen jedne iluzije«):

> *O, nemojte se plašiti! Bezopasna je ovo reakcija,*
> *revolt smešan i nemoćan kukavnog jednog srca*
> *što se u mukama prezdravljenja trza, trese, koprca:*
> *slika neobično zabavna — izvanredna atrakcija:*
> *Zar ne, Gospođo — atrakcija?*

(»Bedni riter«). Ali za samoga sebe (i neprestano gledajući sebe pogledom drugih) on je ostajao neka takva »atrakcija«: neko koprcanje, neki »revolt smešan i nemoćan kukavnog jednog srca«; u časovima kada rimuje *reakcija — atrakcija,* on je »jetka

[8] U pesmi *»Bedni riter«; Dve duše.*
[9] *Slatka obmana;* u istoj knjizi.

podsmevka i zloba«. On, koji je napisao čitavu jednu masu do bljutavosti banalnih pseudo-ljubavnih stihova, na nivou: »O, samo jedanput da se spoje / srce moje i srce Tvoje / u jedinstven otkucaj!«,[10] ili: »Ponoćni pozni je čas. / Duša mi pohađa Vas. / Čujete l' čežnjivi glas?«,[11] gubeći se u stihovanju pozno-romantičarskog sentimentalizma: »Vetrić pirka. / Mesec žmirka«,[12] ali i bežeći od govora svog tela u apstrakciju prepunu varvarizama, uniženjem poezije, u časovima kada sva očajnička snaga njegovoga »srca što trpi i voli, / u molitvu jednu / se sliva, / u vapaj jedne tužne *imploracije:* / — / Ti, koja si meni draga / do najbolnije *egzaltacije,* / oh, budi milostiva!«,[13] bio je, očigledno, svestan da je samo jadna, ništavna »atrakcija« ovog kičerskog sentimentalizma, one tobože »bizarne«, a u stvari nemoćničke alhemije, kojom se »radost tihog i moćnog, besmrtnog entuzijazma« pretvara u laži kiča, » . . . sa Crvenom Tinkturom najkrvavije krvi moga srca«, u »blistavi kristal tužne egzaltacije«.[14] Kao što je od »đinđuva ništavne kurtoazije«

[10] *Slatka obmana.* — U tome kao da se, *objektivno,* kroz njega produžava osnovni Pandurović (onaj od pre Četrnaeste): nikako zvukom i bojom stiha, nego ovom mrzovoljom koja se iskazuje i kao mrzovolja prema sopstvenom izrazu, sposobna da isto toliko, — pasivnošću (inertnošću) na koju navodi, — posvećuje u sentimentalizam, ali i u varvarizam ovoga apstraktnog, umstvujućeg jezika, koji je u ovolikoj meri prihvatljiv samo tamo gde je ova mrzovoljnost prema sopstvenom izrazu. U iskustvu N. Mitrova to je banalnost iza koje se krije očajanje, neizraženo, anti-pesničko: »Treba l' novih preklinjanja, uzdaha i ispovesti? / Na sloj bolnih saopštenja *daljna hrpa* da se slaže?« *(A šta onda?; Dve duše),* ali to bukvalno izražajno *anti-pesničko* ovde odista podrazumeva zazor N. Mitrova od poezije, pa čak i nekakav cinizam kome je on pokušavao da suprotstavi pesmi još dok ju je pisao. Susret sentimentalističkih, pozno-romantičarskih *»bolnih* saopštenja« sa ovim izrazom *»daljna hrpa«* nosi u sebi doista ovu raspoloćenost N. Mitrova između pisanja i nepisanja, ali uvek u istom strahu od pisanja, u strahu koji traži »maskiranje« (»manirisanje«), i utoliko zahteva i sentimentalizam i ovu ironičnu brutalnost »daljne hrpe«, ili cerebralne apstrakcije. Nenad Mitrov, koji piše: »drhtava, utančana / *eufonija* Tvojega glasa«, ili: »Kako je tužno / mirisati cvet koji nije začinjen prisnom i toplom / *egzaltacijom* Tvojih nedara« (u pesmi *Kako je strašno!,* u prvoj zbirci), jeste onaj isti Mitrov koji, ništa manje banalno, piše: » . . . u Vas, u znamenje *zablenut* zlatno« *(April; Dve duše).* Između »egzaltacije« (ili »eufonije«, »epifanije«, »imploracije«, »rujnih oriflama«) sentimentalističkog kiča (u ljubavnim pesmama) i ovoga *»zablenut«* kojim opisuje samoga sebe, on veoma često ostaje kao između sentimentalizma i cinizma, ali i između poezije i nepoezije.

[11] *Uzdah u ponoći; Dve duše.*
[12] *Mesec zna;* u istoj knjizi.
[13] *Molitva;* isto.
[14] *Bizarna alhemija;* isto.

pokušavao da stvori pretekst za svoje ljubavne nade i »udivljenja«, tako je od »ništavne kurtoazije« pseudo-poezije najgoreg mogućnog sentimentalizma pokušavao da stvori poeziju ove »bizarne alhemije«, ali je, i u usred toga svoga »alhemisanja«, otkrivao, neočekivano, uvredljivu tuđost sopstvenog teksta, i padao u izveštačenosti tridesetih godina gotovo neuporedive, u nategnuta alegorisanja i simbolisanja u kojima ima, neosporno, nečega unižavajućeg, onako kako ima nečega unižavajućeg u svim tim koprcanjima njegove »osramoćene svesti« između sentimentalizma i samo-ironisanja: — »Pa, čitajući *tekst koji nije moj,* / osramoćena moja svest, / jecajima zbunjenim i nemim / tapka oko Tvojih veđa«.[15] Ta svest koja *tapka* oko *veđa* voljene žene, jeste svest svojom »osramoćenošću« osuđena na izveštačen izraz; to je svest Nenada Mitrova koji se neprestano nalazi na rubu podsmeha samom sebi, uvek kao neodoljivo privlačen ponorom »zlobe« prema sopstvenoj istini. Otuda, bežeći u sentimentalizam od te istine (u pozno-romantičarski pseudo-izraz, prepun saharina), on je bežao u ironisanja, koprcajući se, bezglavo, očajnički, u svim mogućnim usiljenostima tu nemoćne, i kao paralizovane, mašte, u površinskoj, lažnoj *baroknosti,* kada je objavljivao da je »jahač na paripu vatrenom, / na fantastičnom, sudbonosnom snu, / koji sa mnom kasa / po beskrajnoj stepi / pečali i bede«, ubeđen da može vrhunskom izbavljenju da ga odvede samo

jedno naprasno i smelo
ekscentrično
— salto mortale

(u pesmi *Salto mortale),*[16] ali kada je od tog sna o samoubilačko-spasonosnom »salto mortale«, ostajala iza njega, u njegovim pesmama, samo ova sentimentalističko-ironičarska »ekscentričnost«, ta »bizarnost« čija simbolističko-alegorijska usiljenost pretvarala je bezmerni njegov jad u *tugu* koja je »jecala / . . . / za rasplinutom *plamenom panoramom* / stvaralačkih ushićenja, / za ugašenim *rujnim oriflamom / empirijskih snoviđenja«.*[17] Tu je on, između dve »ekscentričnosti« i »bizarnosti«, u neprestanim

[15] *Fatalni palimpsest;* isto.
[16] *Dve duše*
[17] *Duga;* u istoj knjizi.

preplitanjima sentimentalističkog i apstraktno-intelektualističkog jezika, i neprestano posrćući pod udarcima samo-ironisanja, bio sposoban da napiše, usred ljubavne jadikovke: ». . . moja svest / sada s upornom gorčinom *blene* / u nervozne Tvoje žene«.[18] *Palimpsest,* koji je u takvim trenucima pokušavao da napiše, izvrgavao se, ironično, u *»fatalni* palimpsest«, a on, koji je oglašavao: » . . . nepremostivi, bezdani *zjapi smeh* / između mene i žene«,[19] i koji je pre toga bio spreman da zamuca: »Oh! zašto mi niste dali da popijem otrova čašu, / u času kad sam, zanesen, verovati još mogo / da između naših srca ima prisnih veza mnogo«,[20] u sentimentalizmu izvan svake poezije, kao da je pokušavao, nauznak, da se baci u bezdan ovog smeha između njega i žene, stihom kao nekakvim skokom (u istoj pesmi): »Jeste li, dakle, zadovoljni uspehom ove kure?«,[21] na putu ka rimovanju *reakcija — atrakcija* (i, ne manje indikativnom, rimovanju *srca — koprca).*

Iz ovih *koprcanja* u »atrakciji« sentimentalisanja i samo-ironisanja N. Mitrov je pokušavao da se spase poimanjem uzroka svog stradanja (da to stradanje poimanjem njegovim nadvlada, ili bar umanji), i tada je cerebralnost njegove poezije dostizala najvišu mogućnu meru, stihovima lišenim lažno-sentimentalističke ali i stvarne poetičnosti, rečenicama koje kao da, granajući se nezadrživo, ali jalovo-besperspektivno, i prizemno, nigde ne mogu da se zaustave, stihovima dugim i kao suve vreže zapetljanim, bez sunca i bez cveta, kržljavim onako kako je kržljavo telo Nenada Mitrova:

Bez iole mira i sklada, lišen Boga i vere,
sa podmuklim crvom u glavi i natuštenim čelom,
posuvraćen, razdešen dušom, stidnim potkopan telom,
s kržljavijim smislom od ma kakve monere —

sred meteža suprotnih sila što se u meni kolju
. . .
Posmatrajuć' kako se kida već i poslednji koren
što, iako slabačak, labav, ipak beše stanovit
toliko, u ludila vrtlog da ne potonem rovit —
ja nemoćno grcam, i stenjem: Zašto, zašto sam stvoren?

[18] *Fatalni palimpsest*
[19] *Epilog; Dve duše.*
[20] *»Bedni riter«*
[21] U istoj pesmi.

. . .

U svesti da imam bar jedan osnov pouzdan, stamen
za veru da sve ove muke sasvim izlišne nisu,
ništavilu krvava hrana, žrtva pukom kapricu
zar pijanog slučaja jednog što me, bezdušno-mamen,

bezrazložno goni u beskraj divljim trnjem da gazam;
no izvestan, osveštan zakon da dejstvuje u njima,
po kome svoj udes prima svak u dobru i zlima —
te onde gde noć je Golgote, mora da svane i Vazam?

(Nedokučne tajne).[22] Tada je on, i kao iščezavajući u splitanju i (mučnom, jer prividnom) rasplitanju ovakvih stihova bez vizije, i bez zvuka, objavljivao odjek

tumaranja mučnog preko šikara
neprohodnih filosofskih sistema
i kroz draču holu lažnih hipoteza;
stremljenja spram sunca rešenih problema,
da se sramno srozam, poput bednog Ikara,
u provaliju skepse i sarkazamskih jeza;

pod uzvišenim stegom Kantova »A priori«,
ja plovljah okeanom podlih fenomena,
razuma dok mi zdravog lomni, nespretni čun
ne skrha avetinjska »stvarî po sebi« stena;
ja poprište sam bio, gde se s pojmom pojam bori,
dok se ne izvrgoh u grob sviju, buđave čame pun

(Oda silnome Ništa).[23] Tu je, međutim, »u provaliju skepse i sarkazamskih jeza« propadao Kant, sa svojim »a priori«; tu se ovaj prokletnik po rođenju smejao na račun »umešnih mudrolija Lametrija, Hekla«; tu je on naslućivao, u prostorima umovanja, svemoć ništavila, kao »sveta kvintesence«; »celi cirkus stvarnosti« je područje vlasti Ništavila: »Sva dela nam i težnje, strasti, patnje, slasti, / Tvoj tajni pečat nose i samo tebe znače / gorda, pusta silo, *savršeno — ćorava!* / — / Ko tvrdi da te nema, o koliko se vara! Ta, gdegod ima vremena i prostora, *relacijā*, / jedinki i tela, mozgova i čula, / gde god živih lutaka kovitla

[22] U knjizi *Kroz klance jadikovce.*
[23] *Kroz klance jadikovce. (Srpski književni glasnik,* 1922, VI, 8.)

se gungula, / sve se iz tvoga bezdanog *reservoara* / diže kao puna tvoja *emanacija*«. Tu je on, pribegavajući samoodbrambenom ironisanju, nazivao Ništavilo silom *»ćoravom«*, ali zato što je nastojavao da, ovim diskurzivnim pseudo-filosofskim jezikom, koji je, takođe, jedna tragikomična *atrakcija* (ništa manja od one njegovoga sentimentalističkog pseudo-ljubavnoga jezika), slavi dušu, koja bi imala da bude »sretna sinteza večnih, devičanskih forama, / osveštana na ognjištu čarobnih, čistih ideja«, dušu koja se ». . . sunca na prekaljenom sjaju / izvansvetske jave«, i koja je sposobna, — ni manje ni više, — nego da »jurne belom metlom« to nadmeno (a ćoravo!) Ništavilo, — da bi, najzad, sinula »s onu stranu groba / . . . / punim i pobedonosnim svetlom!«[24] Tu je on, odbacujući Kantov »a priori«, na putu ka ovoj *duši* jačoj od Ništavila, doživeo budistički Istok: »četiri istine Gotame«, »spasonosni sistem Joga!«, ali samo zato da bi, posle svega toga, priznao samom sebi poraz:

O čudesne ekstaze Gnoze, Taov blagorodni mir,
Sufitâ belo, krotko pijanstvo! — zaman sve kad varki vir
utoliti ne mogu sasvim, pod hipnozom huda boga!

Još nije doba latiti se najmoćnijeg isceljenja!
Tegobâ, meni dodeljenih, navršen još nije rok,
još prispeo svom kraju nije besmislenih dana tok —
još nije doba primit' pričest nebesnih preobraženja!

Dok sve još nisu iscrpene mogućnosti da se strada;
dok pokora i iskušenja ne pređe se ceo red,
i zadnjeg razočaranjā ne pretrpi jezovit vred —
ah! nije dato da se zida Duševnosti Zlatna Zgrada!

(u pesmi *Zlatna Zgrada).*[25] Za ovu »Zlatnu Zgradu« idealne (mističko-idealističke) duševnosti koja se otela od tela i do koje bi, zbog toga, imalo da se dođe jedino *stradanjem* tela, Nenad Mitrov nije bio ništa sposobniji nego za agnosticizam Kantovog »a priori«: njegovome stradanju nije bilo kraja upravo onako kako želji njegovoga tela nije bilo kraja. Uzalud opominjući sebe

[24] Sve u pesmi *Oda silnome Ništa.*
[25] *Kroz klance jadikovce. (Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXV, 1.)

(stihovima bez poezije): »Strepi od ploti! Ne dodiruj je! Plot obesvećava / sve amanete duše, satire snove simbolične«,[26] on je bio sav u svojoj ploti i u strepnjama od nje, osuđen tim strepnjama (i patnjama u telu), očito više nego svojom lektirom, na racionalizam, na »cerebralnost«, ali ne manje i na uzaludna dozivanja mističkog sjedinjenja.[27]

Ako je on pokušavao da se ostvari, linijom anti-osećajnog racionalizma, — i kao u paničnom pokušaju bekstva iz tela u intelekt (a osuđen na sve one »atrakcije« toga suštinski nemoćnoga i zato jalovo-ironičarskoga intelekta, kao nemoći ove refleksije da ga apstrahuje, pretvori u »čist« pojam, uzdigne iznad njega samoga), — i, krajnje protivurečno ovome, i kao pesnik koji doziva misticizam Gnoze, »Taov blagorodni mir«, očekujući »pričest nebeskih preobraženja«, te protivurečnosti očito su delo njegovoga očajničko-uzaludnog (bizizglednog) lutanja između »sistema spasenja«. Nijedan od ovih »sistema« nije mogao biti njegov, onako kako ni romantičarski lirizam osećajnosti ni krajnji racionalizam ali ni misticizam nisu mogli za njega da budu »spasonosni sistem«: očigledno je, u iskustvu ovoga pesnika, *telo* (ono čije »grdne forme« nisu prestajale da opsedaju njegovu svest), bilo i ostalo ne samo prepreka za njegovo nalaženje sa Marijom Aleksandrovnom (i za ljubavnu poeziju »bizarne alhemije«), nego i za njegov filosofsko-racionalistički ili iracionalističko-mistički život. Njegovo *(ne-njegovo)* telo, sa grbom koju mu je udes *uprtio* na rame, ostalo je jače od ma kakve transcendencije (od ma kakvoga »sistema spasenja«): ta »svih nezgrapnosti krparija puka«, taj *anti-sklad* koji se protivi ma kakvoj iluziji sklada, — i zato dozvoljava sklad samo na formalno-površinskoj ravni versifikacije, kvantitativno-*metrički* (tako da, u trenucima najviše tekstualne manifestacije ovoga sklada, uvek kao da se oseća neka *praznina),* — mogao je da bude isključivo vrelo očajanja koje se ne daje nikakvoj transcendenciji.

Uzaludno je Nenad Mitrov tražio »sistem spasenja« i u romantičarskoj alegorijsko-simboličkoj interpretaciji zla:

[26] U pesmi *Natrag!; Dve duše.*

[27] U pesmi *Sjedinjenje (Dan,* 1919—20, I, 11—12; *Kroz klance jadikovce):* » . . . I čist, *k'o da nikad ne bejah u telu,* / s Njom stopiću se u jednu dušu, kristalnu i belu, / da minemo tako u krilo svetog, bujnog Ništa«.

Ja nikoh u utrobi močarnog rita,
gde pustog mulja se slegao sloj,
gde groznica suklja i otrov mefita,
i crnih tuga se migolji roj.
Sumoran i pust je udes moj.
Teško meni, biljci jalovoj!

. . .

Krunica mi je bez mirisa, bleda,
kržljastih latica smežuran splet,
Tu gde se ne kriju majdani meda,
ne upravlja pčela, ni leptir svoj let.
Sumoran i pust je udes moj.
Teško meni biljci jalovoj.

Mene stalno tek grle kandže vukodlačke,
samo pohađaju zmija i gmaz.
Kužna bara me plâčē i pare joj podlačke —
otužnog mrtvila fosforni mlaz.
Sumoran i pust je udes moj.
Teško meni, biljci jalovoj

(u pesmi *Jalova biljka).*[28] Ovaj romantizam noćne jeze, koji obnavlja mitologiju vukodlaka, kužnih bara, zmija i gmaza, fosforastih isparavanja, slepoga miša, sove i ćuka (»Nada mnom slepi miš, sova i ćuk . . .«), nije bio za Nenada Mitrova: ako je u njegovom telu postojala mogućnost samo-prikazivanja kao jalove biljke, ono je preživljavalo ove pokušaje romantičarske, simbolično-zvučne svoje transformacije, onako kako je preživljavalo i sve druge »sisteme spasenja«: Nenad Mitrov nije telo u svetu mefita, slepoga miša i sove, nego telo među telima drugih ljudskih bića, u netaknutoj, ironično nepotkupljivoj svojoj anti-transcendentalnoj stvarnosti, »obrazac groteske« ili, još određenije (i još bezizglednije), »promašeni napor stvaralačke moći — / trzaj bunila što haosu se ote«,[29] delo vrhunske ironije vrhunskog

[28] *Dve duše. (Letopis Matice srpske,* 1926, CCCX, 2—3.)

[29] U pesmi *Izranavljen, satrven (Kroz klance jadikovce; Misao,* 1921, VI, 39—40): »Izranavljen, satrven, pogružen i tužan, / klecajuć' pod čuvstvom suvišnosti strašne, / šunjam se kraj vreve hučne, raskalašne — / ovaploćeni sumor, lik nastran i ružan. / — / Ja, promašeni napor stvaralačke moći — / trzaj bunila što haosu se ote — / obrazac groteske sred sveopšte lepote — / plod kletog zagrljaja Nesmisla i Noći! / . . . / Pa ironijom prekom svog udesa mučen, / ja više nemam snage da se oprem ičem. / Automatski stazom stradanja se mičem / ka tačci gde ću pasti, konačno dotučen«.

tvorca, sámo otelotvorenje njegove zle volje i jemstvo trajne patnje.[30]

[30] Prokletstvo u pesmi *Jalova biljka* je simbolično-alegorijski *posredovano*. U stvari, to je pokušaj N. Mitrova da se odbrani od njega, da ga *stilizuje* pa i »transcenduje« u prokletstvo romantičarske zle kobi. Ta, romantičarski transponovana, egzistencijalna ukletost, jeste simbolički transponovana ukletost (ona nije »gola«, neposredno-egzistencijalna: ona ipak ima svoje simbole: gde je mogućnost simbola, — pa makar oni bili mefiti, kužna bara u noći, sova, slepi miš, — prokletstvo nije apsolutno). I upravo *ova mogućnost simbolizacije jeste i mogućnost pevanja*, odnosno mogućnost da reč u njoj ne bude samo reč koja znači nego i reč kao element pevanja. Svaka strofa prvoga dela pesme *Jalova biljka* završava se refrenskim stihovima: »Sumoran i pust je udes moj. / Teško meni biljci jalovoj«. Ti stihovi, ponavljanjem (koje se, već dogođeno, *očekuje*), više zvuči nego što znači: taj sumoran i pust udes, ovako ponavljan, odista ne utvrđuje toliko svest u znanju o njemu koliko je zanosi (blago, nenametljivo, ali nesumnjivo) u pevušenje: to je jedan *pevušen udes*, ili udes koji, pevušenjem, jeste *umanjen*. Ako je refren izraz sistematičnosti (zakonomernosti), on je jemstvo posvećivanja u sistem (u sistematično), i upravo zato je nosilac utehe: sistem, i kada se zasniva na misli o bezizglednome udesu, ipak je utešno iskupljujući. Ono što je neiskupljujuće, što je sama sô soli prokletstva, to je odsustvo sistema. *Gde je sistem nema apsolutnog prokletstva.*

Romantizam je jedan *sistem*, u iskustvu N. Mitrova, i to sistem koji, linijom simboličko-alegorijskog *posredovanja* prokletstva, omogućava da se to prokletstvo (zato što je posredovano) *raspevava*. Međutim, ni ta uteha nije bila data Nenadu Mitrovu: ona se *raspada*, i to i u samoj ovoj pesmi *Jalova biljka*. Dovoljno je samo jednom pročitati ovu pesmu od četrnaest nejednakih strofa, pa da se ovo vidi: ovaj sistem romantičarske simbolizacije udesa koja odvodi u refrensko-sistemsko (utešno): »Sumoran i pust je udes moj. / Teško meni biljci jalovoj«, razvijen je u osam strofa. Posle osme strofe on se ne produžava. Ritmički obrazac ovih osam strofa, više-manje ujednačen, raspada se; stihovi postaju kraći, intenzitet vizuelno-muzički osetno jenjava, i to tako što se moment racionalnosti uveličava. To je, posle osme strofe, potpuni pesnički pad N. Mitrova, u znaku sentimentalizma devete strofe: » — Ne traži da i na te, / da i na te kane / slatki osmejak sreće«, ali koji sentimentalizam je izraz nemogućnosti daljega opstanka ovog pesnika u romantičarskoj interpretaciji sopstvenog udesa. Usiljenost izraza, koji ostaje izvan poezije: » — Proleće, leto, / jesen i zima, / *prirode celi opticaj*, / bujanje, smrt i preporod — / za tebe sve to / jedno značenje ima, / *jedan samo podsticaj*: / Plači i očajavaj!«, sva anti-poetska *racionalnost* koja ovde govori a ne peva (uprkos tome što se *pretvara* da peva), idu otuda: iz nemoći N. Mitrova da opstane u ovoj romantičarskoj mitologiji sopstvenog udesa. Refren iz prvih osam strofa pojaviće se ovde još dva puta (u strofi jedanaestoj, i završnoj, četrnaestoj), ali veštački, po literatorskom znanju i umenju, a ne po stvarnoj nužnosti. Evo kako izgleda poslednja strofa: »*Elem*, / suze neka ti budu hrabrenje i hrana, / suze: blagodet i melem, / suze: miris, cvet i plod! — / Sumoran i pust je udes moj. / Teško meni, biljci jalovoj«. Refren je nedvosmisleno *veštački* nakalemljen ovde; u ovoj strofi on se nije *primio*. Ono »Elem«, iz banalno-rasejanog časkanja, s onu stranu svake misterije i mitologije, na početku ove strofe *opire* se, nepobedivo, ma kakvoj romantičarsko-pevajućoj mitologizaciji sopstvenoga udesa. To »Elem«, koje je, u krugu ove pevajuće

To prokleto telo je, zbog toga, dostojno jedino da bude

romantičarske mitologije, *nosilac banalnosti i vulgarnosti*, nešto *prizemno*, nešto neizlečivo tuđe duhu refrenskih stihova pesme *Jalova biljka*, jeste neumitno: prizemnost, koja bezbojno, i gluvo, zrači iz ovog zaključujućeg »Elem«, jeste neumitnost, delo nemoći N. Mitrova za romantičarsku interpretaciju sopstvenog udesa.

U stvari, to je telo N. Mitrova koje, u svojoj ironično nepotkupljivoj anti-transcendentalnoj stvarnosti, preživljava svaki pokušaj transcendencije, telo o koje se razbija, kao o neki neuništivi, svemoćno-pobedilački sprud (a tako je maleno, na prvi pogled, — tako se *čini* neznatnim!), svaki mogućan (nemogućan) »sistem spasenja«. N. Mitrov, koji sistem romantičarske pesme ne može da održi ni tokom jedne jedine pesme, jeste N. Mitrov osuđen na prokletstvo van-sistematičnosti, pesnik čije celokupno delo, kada bi se samo sabralo na jedno mesto, predstavlja čitavu jednu konfuznu, pa i haotičnu, *ruševinu sistemā*. Krajnja nesistematičnost ovoga dela jeste delo anti-sistematičnosti na koju je N. Mitrova osuđivala njegova nesavladljiva patnja u nesavladljivom telu. N. Mitrov je, zbog toga, u okvirima svog sabranog dela, traženog od dvadesetih godina do 1941, pesnik sentimentalistički, sentimentalističko-ironičarski, hiper-racionalistički (ali koji doživa ideal iracionalno-mističkog »sjedinjenja«), ovako bezuspešno-romantičarski, ali, takođe (i to naglašeno u poslednjim svojim godinama), i pesnik koji će pokušati da se iskaže i posredno-lirskim izrazom naglašeno narativnog (pričajućeg) lirizma, po *osnovnim* intencijama ne mnogo daleko od nastojanja njegovih drugova Žarka Vasiljevića i (nešto manje) Mladena Leskovca, — sa ovom dvojicom pesnika i Dušanom Mikićem štampao je 1934. knjigu *Tri prema jedan za poeziju*, — koji su pokušavali da se, prozaiziranjem lirske reči, otvore, medijumski, svetu izvan standardnog lirskog Ja građanske kulture koje egotički apstrahuje taj isti svet.

Međutim, realizam koji je on u ovakvim, naglašeno narativnim svojim pesmama, pokušavao da nađe, u prvom redu je delo apatije i mrzovolje, nečega nizijski bezizglednog, jednoga duha koji, nesposoban za ma kakvu transcendenciju, jeste »realističan« utoliko što je nesposoban da se otme destruktivnoj (anti-poetskoj) snazi neposredno-egzistencijalnih činjenica. Taj »realizam«, u slobodnom stihu, bez ikakve (pa makar i najmanje) snage izraza i jezika, delo je sloma tvoračke ličnosti i volje. Stvarnost koju otkriva takva pesma N. Mitrova jeste stvarnost bezvoljništva i netvoraštva, stvarnost koja neodoljivo podseća, u svim svojim varijantama, na stvarnost one kancelarije koju je, punu »prašljivih koještarija / i monotonije memljive«, pokušao da kaže ovaj pesnik pesmom *Lasta u kancelariji*, štampanom u *Vojvođanskom zborniku* (Novi Sad, 1938): čovek te stvarnosti je *činovnik*, onaj koji ima »iznurenu, crvotočnu glavu«: »Rasejan, jadom ugnjeten, / prezren, utučen k'o parija, / jezikom koji je došao upola mutav, / iskrzan stalnom / meljavom mahinalnom / istih, apsurdnih, otužnih tričarija«, — onaj koji će, birokratski otuđen, kada lasta uleti u njegovu kancelariju, da je upita: »Molim, u kakvom svojstvu? / Da li ste pozvani aktom? / No pred nastranim faktom, / Nepredviđenim ni u kom stavu / ‚zakona o ustrojstvu', / zgranut, prenerađen zasta, / pobožno ućuta«. Ta lasta izazvaće *suzu* u oku ovog roba birokratije. Po tome, *tematski*, ova pesma Nenada Mitrova imala bi da bude *(i jeste)* pesma inspirisana užasom od birokratskog otuđenja. *(Vojvođanski zbornik*, koji je bio delo politički progresivno orijentisanih vojvođanskih intelektualaca, valjda je u prvome redu zbog toga i prihvatio ovu pesmu Mitrova.) U suštini, međutim, ona je izraz ovog depresivno-nizijskog njegovog

razoreno, telo iz pesme *Makaze amo!*,[31] te sudbinske (i verovatno najznačajnije) pesme Nenada Mitrova. Nemoć za transcendenciju (uskraćenost transcendencije kao »sistema spasenja«) ovde se preobražava, očajanjem usred bezizgledno-nepromenljivog, u *anti-transcendentalizam ili očajničko-pobunjenički ateizam,* u bezizgledno-očajničku pobunu protiv demijurga svega konačno-stvorenog. Pesma *Makaze amo je krajnji ishod nemoći Nenada Mitrova za transcendenciju:* preobražavanje ove nemoći, očajavanjem, u pobunjenički anti-transcendentalizam; to je nemoć za stvaranje »sistema spasenja«, preobražena ovim očajavanjem u poziv na razaranje kao na jedino mogućnu akciju, tu gde je svaka akcija (svaki mogućan preobražaj) u korenu onemogućena, gde egzistencijalno jalova ostaje i pesma o jalovosti. To je vrhunac otuđenja: samo-razaranje kao jedini vid paklenog stvaranja, poziv na razaranje koji se oglašava tamo gde je sve konačno stvoreno, gde nikakvo stvaranje nije mogućno jer nije moguć nikakav stvaran preobražaj:

Makaze amo! Oštre dajte mi makaze!
Da raskrojim to traljavo tkivo,
u meso zadrem jalovo — živo,
u naslagu ovu vajnu neduga i nakaze!

Lakrdija grozna već mi se dosadila!
Već suviše se namučih s telom,
tim rđavim i infamnim delom,
što Zlotvora nekog crnog je izradila

opaka ćud. O, bedno ruho mi sašila
nečastiva i suluda ruka!
Svih nezgrapnosti krparija puka!
Kukavan, kržljav, sa očajnim likom strašila,

ja okolo bazam, pod grdnim sopćući samarom.
Ciniznu nišan, svaka budala
me gađa blatom bezdušnih šala —
svaki mig mojih bližnjih mlati me šibom i šamarom.

duha, onoga netvoračkog u njemu, onog prokletstva koje je ovako »realističko« onako kako je, u drugim trenucima (i to onim pesnički osnovnim), *ironičarsko-cerebralno:* prevashodno delo jedne sputanosti i prigušenosti.

[31] *Kroz klance jadikovce*

Bolesti razne što me mučki razuđuju,
i otrovi što me sišu i suše,
i groznice što po živcima buše,
nemiri mnogi koji srce uzbuđuju —

sve nedaće teške koje duša mi prepati,
sve sablazni sa mukama svima:
u telu sve to koren svoj ima,
u fatalnom telu — zato, treba ga cepati!

Bože, da l' stvori ikad stvar neuspeliju
od ove hrpe plesnive ploti,
gde svaki jad i užas se koti?
Oh, kako je mrzim! Svaki atom i ćeliju!

Terzijo nespretni! Što na meni baš pogodi
da ogledaš moć svoju neumešnu,
te sačini ovu jezivo-smešnu
haljinu? Otkuda takav sram da se dogodi?

Da l' igla ti beše kriva? Pa ove ritine?
Gde nabavi tako fini materijal?
Ha, da ti ga nije dao sam Belial?
Al' slušaj, pre svega: ti još ne umeš šiti, ne!

Što prvo svoj zanat ne nauči bolje: stvarati?
Tek potom ga na biću primeniti!
Ah, sad se više ne dâ izmeniti
navlaka ova trošna — treba je parati!

Makaze amo! Oštre dajte mi makaze!
Da raskrojim to traljavo tkivo,
u meso zadrem jalovo — živo,
u naslagu ovu vajnu neduga i nakaze!

U samoj suštini ovog bezizglednog (ali neuništivog) imperativa *stvaranja u stvorenom,* to je samoubistvo kao ubistvo demijurga kroz uništenje njegovoga dela: makaze, koje Nenad Mitrov hoće da zarije u sopstveno telo, jesu makaze koje on hoće da zarije u *tuđe* delo, u to delo kao u otelotvorenje tvorca: u vrhovnog demijurga, slepog i gluvog, ravnodušnog oca. To nije samo želja za oslobođenjem od patnje, — makaze, kao jedini

»sistem spasenja« tu gde je nemogućna ma kakva transcendencija, — nego i jedinstvena (nezamenljiva) prilika za izraz sopstvene volje i snage. I tu je Nenad Mitrov daleko od onoga »životvornog uticaja jedne centralne zračne vizije« za kojom je uzalud tragao; ali, ako za ove stihove može da se ponovi, rečima samog Mitrova, da takođe »oskudevaju u onom najbitnijem elementu unutrašnje superiornosti koju stvaraju naziranje i osećanje jednog višeg cilja, (. . .) superiornosti koja čini da se i u najmorbidnijim, najočajnijim i najrastrzanijim pesmama oseti prisustvo svetlog genija, sugestivna draž podsvesne jedne, buduće harmonije, nagoveštaj izmirenja sviju sporova i uzbuna, svih blasfemija i negacija, svih pokora i slomova u svetkovini obretene i iskupljene svrhe«,[32] ne može se reći da njima ne progovara, ipak, jedna »superiornost«, i to jedinstvena. Ako to nije superiornost iz osećanja »višeg cilja«, koja negaciju prevazilazi ostvarenjem harmonije, to je superiornost pobunjene volje, one koja ne poziva na harmoniju nego na samo-destrukciju, ali čija moć zbog toga nije ništa manja. Pesma *Makaze amo!* ima *zamaha,* neodoljivog, to je pesma volje: pesma sažimanja bića i sažimanja izraza, zatvaranjem stihova, — pokretom samoubilački odlučnim, — u klasične (unakrsno rimovane) katrene, poštovanjem unapred datog obrasca; ako osnovni obrazac strofe ponavlja svojom apriornošću (uprkos kolebanjima u prvom i završnom stihu), ideju i kob predestinacije, — volju demijurga kao apriornu volju, — prihvatanje tog obrasca ovde nije izraz podvrgavanja ovoj volji nego *pokušaj usaglašavanja sa* njom. U ovakvim trenucima svog očajničko-satanističkog pobunjeništva (uništavajuće-samouništavajućeg, ubilačko-samoubilačkog), Nenad Mitrov se usaglašavao sa tom voljom pod kojom je dotle roptao, kao njen objekt, utoliko što je postajao objekt i za sebe samog, ali se i okretao protiv nje tako što je postajao, ovim krajnjim otuđenjem od sopstvenog tela, i subjekt za samoga sebe, onaj koji nalazi sebe upravo u mogućnosti samoubistva kao jedino mogućnoj manifestaciji sopstvene volje: ako je on sâm, zarobljen u svom nakaznom telu, delo destrukcije kao neke zlobne konstrukcije, prihvatanje destrukcije tog istog tela znači izjednačavanje sa samim vrhovnim subjektom, sa samom prvorodnom voljom te destrukcije, izlazak iz stava pasivnog objekta, prevazilaženje pasivnosti samoubistvom kao jedino mogućnom i

[32] U već navođenom tekstu *Dubine*, u knjizi *Dve duše*.

poslednjom šansom za subjektivitet ovoga u najvećoj mogućnoj meri objektivisanog duha, tog tela bez transcendencije. Otuđenje je ovde dovedeno do vrhunca i upravo tako preobraženo u svoju suprotnost: u jemstvo akcije protiv samog demijurga otuđenosti, kao demijurga konačno-stvorenog (neizmenljivog). To je, nesumnjivo, najličnija mogućna ispovest, pesma pobune Nenada Mitrova protiv sopstvenog tela; ali to je i pesma pobune protiv sveta: telo Nenada Mitrova je telo *u svetu* (nikada naše telo nije samo naše, nego je i telo sveta). Pobuna protiv svog (ne-svog) tela je i *implicitna* pobuna protiv sveta. Telo »sarađuje« sa svetom. Ona je veza Ja i sveta, ali — *u postojećem svetu nasilja,* — i *jemstvo nasilja*.

Nenad Mitrov ovo je iskusio: čak i njegova smrt, samoubistvom, jula 1941, potvrđuje ovo iskustvo. Na policijskom saslušanju doživeo je poslednje svoje poniženje: to nije više bio samo smeh »prostote« što se oborio na njegova leđa, nego i udarac islednika mađarske fašističke policije koji mu je ostavio jedan dan roka da sastavi spisak novosadskih komunista. Posle jula 1941. niko više neće moći da pročita pesmu *Makaze amo!* a da ne ugleda između njenih stihova nevoljeno i malo, zgrbljeno telo koje je ostalo iza ovoga pesnika, nauznak opruženo, ali ne kao dokaz njegove nemoći nego, naprotiv, kao izraz njegove vrhunske moći: iako ovi stihovi, napisani dvadeset godina pre no što je Nenad Mitrov pretpostavio smrt životu u nemoralnosti, potiču isključivo iz njegovog očajavanja zbog prokletstva po rođenju, *snaga* kojom su oni prožeti kao da najavljuje snagu Nenada Mitrova iz jula 1941, a iskustvo prokletstva, ako se oslušne njegov ritam u ovome znanju o životnom kraju Nenada Mitrova, kao da se totalizuje. Proklet na život u tuđem telu, Nenad Mitrov je bio proklet da živi u tome telu u tuđem svetu: *njegovo telo pripadalo je tom svetu, a ne njemu.*[33] Ono je bilo objekt tog sveta.

[33] Možda se ovde treba setiti pesme Žarka Vasiljevića, prisnog druga Nenada Mitrova, *Brojevi žive sa čovekom kao psi i verni su mu* (iz 1938; v. u izboru iz Vasiljevićeve poezije *Lirski zapisi,* Novi Sad, 1949): »Odmah u početku, / još se pouzdano i ne zna hoće li ostati u životu, / njemu nadenu ime / . . . / odmah u početku, / njega prikopčaju uz neke brojeve / . . . / i on je otsada i Petar Petrović i broj 1892, i 7. maj / . . . / Zatvore Petra Petrovića / u kožu, i kosti, u meso i krv, / zatvore u srce i mozak, / i puste ga da živi / . . . / i tako zatvoren u mozak i srce, / i kao navijen da gazi i kleči, / njemu kao nagradu za poslušnost poklanjaju oči, / da sve to vidi i da se svemu divi, — / i to se otsada zove Petar Petrović«. Osećanje konačno-nepromenljivog u svetu ovde se apsolutizuje: od socijalnog, ono postaje i biološko, ali i metafizičko, i to tako da, u očajničkom doživljaju zatvorenosti, kao da je nemogućno više povući razliku između

Pobuna Nenada Mitrova protiv sopstvenog tela jeste pobuna protiv sudbine objekta. Ovaj pesnik, koji je imao »neobičan, čudnovat i bespomoćan pogled odozdo gore, uvek odozdo gore, pogled skoro subliman od tragičnosti kao u crnačkih skulptura«,[34] našao je snagu da se uzdigne nad svakom bespomoćnošću, uzdižući se i nad sobom i nad svetom u kome je bio osuđen na sudbinu objekta. Zagledan u njegovo napušteno telo, čitalac posle Četrdesetprve može da čuje Nenada Mitrova kako, još uvek, *i mrtav šapuće Bodlera,* onoga čije stihove prepisao je na uvodnoj stranici zbirke *Kroz klance jadikovce:*

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassé Dieu le père,
O Satan, prends pitié de ma longue misère!

U svetu nemilosrdnosti (u svetu svođenja subjekta na objekt), jedino je Satana imao milosti prema ovom pesniku. Bodlerijanstvo, koje se ovde negde sluti, nije literatorsko, ali ne samo zato što tu nema ni poetike ni stiha Bodlerovog: to je bodlerijanstvo suštastveno, ili bodlerijanstvo onoga koji je uzalud tražio oca (božanski milosrdno, sverazumevajuće, zaštitničko očinstvo), nalazeći, kao i sâm Bodler, svuda samo »očuha«, bodlerijanstvo iznuđenog otpadništva odbačenog sina, ono koje je u satanizmu, u samo-razaranju kao jedino mogućnom stvaranju, u gordosti odbačenog i poreknutog koji može da postane subjekt jedino

socijalnog prokletstva i prokletstva po rođenju, ili kao da je nemoguće povući granice između sveta i tela. Svet i telo postaju nerazlučivi, upravo po ovom osećanju bezizgledno-konačnog, nepromenljivog. Pobuna protiv sveta otuda postaje pobuna protiv tela (kao u ovoj pesmi Žarka Vasiljevića), ali i pobuna protiv sopstvenog tela prerasta, neodoljivo, u pobunu protiv sveta (kao u pesmi *Makaze amo!,* ali i u životu, i smrti, Nenada Mitrova).

Ovde se, možda, takođe treba setiti da telo Nenada Mitrova nije bila samo »naslaga (. . .) vajna neduga i nakaza«, nego da su Nenadu Mitrovu, koga su »zatvorili« u kožu, kosti i krv toga tela, »odmah u početku« nadenuli ime: *Alfred Rozencvajg.* Tako je, »zatvoren« u telu koje je »cinizmu nišan« (» . . . svaka budala / me gađa blatom bezdušnih šala — / svaki mig mojih bližnjih mlati me šibom i šamarom«), Nenad Mitrov »zatvoren« i u Alfreda Rozencvajga: on nije samo grbavac, nego i Jevrejin-grbavac. Njegovo telo je po »predestinaciji« dvostruko prokleto telo. (Prokletstvo je u ne-redovnom, van-rednom: u slučaju Nenada Mitrova, to je ovo dvostruko prokletstvo.)

[34] Mladen Leskovac, *Sećanje na Nenada Mitrova,* u zborniku *Sećanje na pale drugove 1941—1944,* uredio Živan Milisavac, izd. *Glavni Narodno-oslobodilački odbor Vojvodine,* Novi Sad, 1945.

razaranjem sebe kao objekta tuđe volje, koji, bez nade u bilo koji »sistem spasenja«, jedino tvoraštvo može da nađe u samo-razaranju i čija pobuna protiv sveta ide pobunom protiv sebe kao objekta tog istog sveta.

To je očajničko-satanska gordost bodlerijanstva u čijem slogu i sroku ima nečeg neopozivog. Stih Nenada Mitrova, u časovima ove crne gordosti, *vezivao se;* umesto sentimentalističko-ironičarskog slobodnog stiha, ili izvanredno dugih stihova njegove krajnje cerebralnosti, to je stih koji, po diktatu ove volje što traži sebe, teži svome sažimanju. To je, u pesmi *Makaze amo!, deseterac* koji se javlja kao drugi i treći stih strofe (prvi i završni stih jesu stihovi kojima se najavljuje žudnja za ovim sažimanjem, ili koji su njen odjek, ali u kojima uvek kao da vreba opasnost dekoncentracije, ekstenzijom); to je težnja ka koncentraciji, koja će se javljati i drugim najavama volje ovog pesnika: kao smenjivanje deseterca i deveterca u pesmi *Nemoćni trzaji* (i to uz izvesnu težnju povratka romantičarskoj jampskoj patetici),[35] ili je to jedanaesterac pesme *O, ništa više nema da se kaže!*[36] U časovima ovih vezivanja »u zvučne sheme«, i »deljući trope i slik« (pod posprdnim pogledom sebe samog), N. Mitrov nije »skučivao svojih uzbuna mah« nego je, naprotiv, bio na poslu ove koncentracije snage za »sunovrat u noć ništavila skok«, ne mireći se sa voljom tvorca svog tela, sa sudbinom objekta »beznačajnog sažaljenja« Marije Aleksandrovne, straha poljskih ptica i nasilja policijskog islednika, preobražavajući se u subjekt koji i sopstvenu smrt ume da preobrazi u funkciju svog tvoraštva.

[35] »Roptati ludo, cvilet' bez smisla, / vazda na usni nositi krik — / muke, šta više, nizat' u čisla / stihova, deljući trope i slik! / — / Smrt priželjkivat', a gubiti vreme / pevajuć' pesme čiji je dah / kratak i sipljiv — u zvučne sheme / skučiti svojih uzbuna mah! / — / Revnosno predan izlišnoj radnji, / večno odlagati presudni rok — / *jedini pravi podvig, i zadnji / sunovrat u noć ništavila skok*«.

[36] Uz odjek Tina Ujevića: » . . . Pa dok se oko tebe crn krkljanac / taština zemskih kovitla i mota, / ti skrsti ruke, *neumitan stranac / u predelima jave i života!* / — / Obnevidi za bludnu panoramu, / za zmijske mamce što se zovu Maja, / zagluhni za tu bezumnu galamu, / za besmislenost strasnih komešaja — / — / Ocepi se od čulnosti i ploti, / odmetni se od sveta mrskih stega, / gde svako delo daća je sramoti, / gde udes znači: niz krvavih šega — / — / pak, prožet svetim prezirom svih stvari, / i s dušom u se upijenom do dna, / odoli ovoj varljivoj Samsari / i izvij se iz dola suzorodna!« *(Kroz klance jadikovce)*

Milorad J. Mitrović

Milorad J. Mitrović jedva je zakoračio u ovaj vek: umro je 1907. (sa četrdeset godina života), pošto je objavio dve knjige pesama: *Knjigu o ljubavi*, balade i romanse (Beograd, 1899) i knjigu političkih pesama, *Prigodne pesme* (Beograd, 1903). Lirske pesme (nešto oko četrdeset pesama) nije stigao da objavi kao posebnu knjigu, a u prvoj deceniji veka štampao je samo pet takvih pesama.[1] Poslednje dve objavio mu je njegov politički drug, Jovan Skerlić, u *Srpskom književnom glasniku: Pred proleće*, posvećenu Janku (Veselinoviću),[2] i drugu, bez naslova, posvećenu Vojislavu Iliću:[3]

Daleko, daleko da mi je da bežim,
U predeo neki, i sam ne znam kuda,
I pod jasnim nebom i zracima svežim
Da se tiho gubim ko ledena gruda
Pod prolećnim dahom.

[1] Ove pesme, pod naslovom *Misli i snovi* (koji je Mitrović namenio svojoj nesuđenoj lirskoj zbirci), objavio je Jeremija Živanović, zajedno sa *Knjigom o ljubavi*, *Prigodnim pesmama* i Mitrovićevim prepevima, u knjizi *Pesme Milorada J. Mitrovića*, izd. *Srpska književna zadruga*, sv. 127, Beograd, 1910. (Mitrović je u obe svoje knjige unosio i bibliografiju pesama; Jeremija Živanović dopunio je ovu bibliografiju podacima o pesmama koje je uneo u ovu knjigu.)

[2] *Srpski književni glasnik*, 16. februara 1907, XVIII, 4.

[3] *Srpski književni glasnik*, 16. marta 1907, XVIII, 6. (Mitrović je umro 14. maja.)

Skerlić je video u ovoj pesmi Mitrovićevu slutnju sopstvene smrti;[4] Branko Lazarević, koji je ponovio Skerlićevo mišljenje o Mitrovićevim baladama kao o najboljim baladama srpske poezije, ali je smatrao za stvar hrabrosti da kaže da Mitrovićeve pesme više ne voli (pozivajući se, pri tome, na Heraklita, — koga je video kako *»plače«*, — i, istovremeno, na Anatola Fransa),[5] istakao je jedino ovu pesmu, tvrdeći da u njoj »ima nečega od višeg pesnika«, a Jovan Dučić, — za koga je Mitrović svojevremeno rekao da piše »raskrečenim perom«,[6] i koji je o svome

[4] Pročitao je tu pesmu, kao i pesmu *Pred proleće*, u redakciji *Dnevnog lista*, u Mitrovićevom prisustvu: »... To je bila labudova pesma pesnikova. Osećao sam šta je on predosećao i nisam smeo pogledati na njegovo iznureno lice i poluugasle oči, koje su i suviše jasno svedočile da to nije više prazna literatura. Ne usudih se da se zaustavim na pesmi koja je tako ličila na poslednju reč, skrenusmo brzo razgovor na drugu stranu, kao plašeći se od pominjanja, predosećanja i predviđanja smrti« (J. Skerlić, *Milorad J. Mitrović. Književna slika*, Srpski književni glasnik, 1907, XVIII, 11; *Pisci i knjige, III*, Beograd, 1908).

[5] »Da odmah hrabro kažemo, mi više ne volimo pesme Milorada J. Mitrovića; što, naravno, znači: mi smo ih nekada mnogo voleli. (...) Heraklit je imao prava kad je, plačući, govorio o tome kako se brzo menjamo, i kad je rekao da se čovek ni dva puta ne može u jednoj istoj reci da okupa. S nama je kao sa onim piramidama koje su se Pafnisu, u Anatola Fransa *Taisi*, razno prikazivale u razno doba dana« (Branko Lazarević, *Pesme Milorada J. Mitrovića, Srpski književni glasnik*, 1911, XXVI, 2; *Impresije iz književnosti, II*, Beograd, 1924).

[6] U epigramu *O Dučićevoj proslavi*, povodom reči iz kalendara *Srbobran*, za 1900. godinu: »mačem, krstom, perom«: »Ne znam kako *mačem*, / I sa kojom merom; / Ne znam kako *krstom*, / I sa kakvom verom; / Al' znam da je pis'o / *S raskrečenim perom*« (objavljeno prvi put u knjizi *Prigodne pesme*). Jeremija Živanović nije uneo ovaj epigram u *Pesme Milorada J. Mitrovića*, svrstavajući ih među one Mitrovićeve stvari »koje bi po jače istaknutoj tendenciji ili po kom ličnom momentu izlazile iz objektivnosti, koje se Zadruga do sada uvek držala« (napomena u knjizi *Pesme*). Dučić je pisao da je Mitrović »zbog tih nekoliko naivnih epigrama držao (...) sebe za kobnog čoveka s čijih se prstiju cedi krv nekoliko žrtava, za kakvog svirepog langobardskog kneza koji je nazdravljao iz lobanja svojih neprijatelja«, ali je ovome dodao: »Što je najzabavnije, tako je mislila i S. K. Zadruga koja nije dozvolila da ti bezazleni epigrami izađu u njegovoj celokupnoj zbirci« *(Milorad J. Mitrović, Srpskohrvatski almanah za 1911;* u konačnoj verziji ovoga članka, u knjizi *Moji saputnici*, Čikago, 1951, nema ove napomene o *Srpskoj književnoj zadruzi;* v. o tome: Dučić, *Sabrana djela*, knj. IV: *Moji saputnici*, priredio Živorad Stojković, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1969, *Napomene*, str. 440.) — [Jeremija Živanović je u knjizi *Pesme Milorada J. Mitrovića*, u kojoj su »neki odeljci, prema potrebi, skraćeni ili pak dopunjeni«, »skratio« *Prigodne pesme*, osim za ovaj epigram o Dučiću, još i za pesme: *Oda na blagopolučenie Serbie* (povodom ukidanja ustava, 1894), *Kokošinja vojska*, 1903. i *Moja domovina* (ranije neštampano), kao i za epigrame: *Još nešto o Njegošu*, 1902, *Šta je to fuzija*, 1902, *Naš kritičar Bogdan (Vrač*, 1. avgust 1901; o Bogdanu Popoviću: »Naš kritičar Bogdan / Spisatelj je plodan, / I sposobnost retka: /

neposrednom prethodniku u slavi, Mitroviću, pisao *obračunski*, — nije ovu pesmu ni pomenuo, nego je ukazao samo na *Nenapisanu pesmu*, iz 1900, čiji završni stihovi imaju nečega dučićevskog i u ideji i u intonaciji: »To beše pesma ljubavi beskrajne, / Neznana zemlji, san nebeskog visa«. Istina, on je najpre video u takvim, »nenapisanim« pesmama Mitrovićevim, koje se osećaju i između redova njegove knjige, tragediju i samoga M. J. Mitrovića, »koji nije znao teške obaveze prema svom zanatu, niti je znao do kakvih je magijskih reči trebalo doći da se srce otvori i nenapisane pesme napišu«,[7] a zatim je, sasvim suprotno ovome, tvrdio da je »nenapisana pesme svakog pesnika (...) baš ona osnovna, bitna, sveobimna, sverešavajuća«, i govorio o borbi »između duha i forme«, »između misli i reči«,[8] što implicira, svakako, duh pre forme, i bez forme, kao i misao pre reči, i bez reči, onaj duh aprioran materiji (i ovu misao apriornu jeziku), dok je to, i kod Mitrovića, svakako, *ono drugo* »zemlje« (egzistencije) i jezika, kao njihova unutrašnja negacija, ili njihova izvrnuta, »negativna«, projekcija, u stvari upravo ona »ljubav beskrajna«, kao sama apsolutnost, »neznana« egzistenci-

Štampao je dosad / Četiri početka«), *Sto prvi put* (neštampano ranije) i *Sigurna posla*, 1902. Ali, »što je najzabavnije«, Živanović je *Prigodne pesme* (njihov osnovni karakter i stil) oštetio više »dopunama« nego ovim »skraćenjima«, unoseći u ovu knjigu pesme koje ne samo što joj nikako ne odgovaraju nego su joj čak i duhom potpuno suprotne. Osnovna »prigodna pesma« Mitrovićeva je *društveno-politički ne-prigodna, i protiv-prigodna, naglašeno opozicionarne tendencije:* sa ovom pesmom nema nikakve veze *Lovačka idila* (stihovanje šale o lovcima, štampano po Mitrovićevoj smrti), ili druga jedna »idila«, »scena« *Prolog u proslavu stogodišnjice srpskog ustanka* (izvođena 14. februara 1904. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu), koju je Mitrović napisao u duhu pozno-romantičarskog patriotizma koji ga nikada nije napuštao, ali u doba kada ga je već uveliko napuštao njegov opozicionarski duh (sve izrazitije posle 29. maja 1903), i u maniru najgoreg mogućnog pozno-romantičarskog, svečarsko-prigodničarskog deklamatorstva. To je razgovor, u šumi, pred grmljavinu, dede i unuka (»Obojica u narodnom odelu«), u stvari monolog dede, koji opominje unuka: »Čas je svečan. Upamti ga dobro / Nek ti, sine, uvek na um sleta! / Čas je svečan: ova zemlja lepa / Rob je bila pre stotinu leta. / Rob je bila, al' i srca beše, / Što se divno odužiše rodu. — / Zakuni se, da ćeš i ti, sine, / Kao junak braniti slobodu«; na ovo se »s desna na stenama pojavljuje vila«, i počinje »potmula grmljavina, koja sve više jača«, unuk se zaklinje u heroje ustanka, deda ga blagosilja, nastaje »ogromna grmljavina. Vila mu prilazi i kod poslednje reči spušta venac na glavu«.]

[7] U istom članku o Mitroviću, u *Srpskohrvatskom almanahu za 1911.*

[8] V. konačnu verziju članka *Milorad J. Mitrović (Sabrana djela, IV: Moji saputnici*, str. 32—34).

ji, ali i neznana jeziku, ono *daleko,* kao ono transcendentalno svega od »zemlje« i »jezika«, ili ono »transcendentno« kao »traganje svih pesnika za nenapisanom pesmom«, ali negacijom kazivanja, i zahtevom za sugestijom: »Reč često samo nešto kaže, konstatuje i precizira, ali ništa dalje ne evocira. Reč ima svoj vrlo uzak svod rezonance; zato se veliki izražaji kazuju samo onim što jedno delo sugeriše, a ne onim što ono kaže«.[9] To je simbolistički program, kao nužna posledica, u jeziku, opsednutosti »nenapisanim«, kao onim *drugim* napisanog (»kazivanja«), ili kao onim drugim (transcendentnim) egzistencije: kao nužna posledica ovoga *dalekog,* kao kategoričkog imperativa, kao motiva koji postaje opsesivni motiv nemirenjem sa postojećim.

Nije li, zaista, M. J. Mitrović, sledbenik Vojislava Ilića (ali ne samo na reči, nego i u egzistenciji), stigao do na sami prag ove simbolističke sugestije, upravo žudnjom za *dalekim,* u svome neprihvatanju sveta na koji je bio osuđen? On nije znao simboliste; ali znao je za negaciju postojećeg, u duhu Ilićevom, i u duhu satiričkog Zmaja, i znao je za *očajanje* pobunjenog čoveka i pesnika u zemlji *Svinje reformatora,*[10] i, u tom očajanju, nalazio ovo *daleko* kao motiv »ljubavi beskrajne«, »neznane« zemlji i neznane jeziku, kao ono neizgovorljivo u govoru, kao ono nenapisano u napisanom. Poput Vojislava Ilića, i on je, neosporno, živeo »duboko nezadovoljstvo sa dobom u kojem je živeo i sa ljudima u čijoj se sredini kretao«;[11] kao i Ilić, on je ovo nezadovoljstvo iskazivao, po fatalnosti usamljenog pobunjenog čoveka i romantičara u zemlji Svinje reformatora, dvojako i protivurečno: političkom pesmom (satirom, često u obliku basne) i pesmom rezignacije, u romantičarskom snu o bekstvu u *daleko,* stalno razdiran između dva suprotna stremljenja: onoga realističkog, koje zahteva načelo »napisanog«, jezik punog »kazivanja«, i onoga »transcendentnog«, koje zahteva rastvaranje svake realnosti, svega njenoga »ovde«, onim *daleko* idealnosti utoliko veće što je ova realnost nepodnošljivija. Ali (opet kao Vojislav Ilić), on je bio nesposoban da se stvarnije otvori silama toga

[9] Isto.

[10] Naslov satirične pesme Mitrovićeve, objavljene u *Zvezdi,* 1898, II, 17, a zatim u knjizi *Prigodne pesme:* svinji se nije dopalo što je svuda u bašti cveće, »A baš nigde tikva neka, / Il' koričak od duleka . . . / Pa bar da je cvet do cvetka / *Da je reda i poretka«,* zato je pokidala lišće, počupala vreže, rovila i rila po lejama i porazbacala cveće, pa »kad sinu sunce vrelo, / Jadno cveće pade svelo«.

[11] Skerlić, *Milorad J. Mitrović.*

dalekog, kao silama razaranja »zemlje« i jezika postojećeg, kao silama transcendencije postojećeg u nepostojeće, i napisanoga u nenapisano, ili »kazivanja« u »sugestiju«, koja ne dozvoljava nikakvo opredmećenje: nastojao je, upravo u toj nemoći (koja je i nemoć za bitnu poeziju epohe koja se rađala kada je on umirao), da kao Ilić *predstavi* (opredmeti, »kaže«), u vremenu i prostoru, to nepredstavljivo (vanvremeno, vanprostorno) *daleko.* U svojim baladama, pisanim po ugledu na nemačke romantičare (Birgera, Lenaua, Ulanda, koje je pokušavao i da prevodi),[12] on je, neosporno, stizao do svojevrsnog majstorstva *pričanja* u stihu (što su istakli Skerlić i Lazarević, ali što je priznao, čak, i sâm Dučić),[13] ali to majstorstvo, koje podrazumeva znanje kompono-

[12] »Mitrovićeve balade (. . .) ispevane su sasvim u formi i duhu nemačke romantike. Balada o Don Ramiru je kao iz Hajneovog romancera; a tako i balada *Papučica.* Balada *Dva viteza,* to je Uland, ili Lenau, koji versificiraju na nekom istočnjačkom žargonu, a *Pesma o srcu* tako isto. (. . .) Pesma *Najteži greh,* to je bugarski pesnik Vazov u redengotu starog Birgera. Balade *Vanda* i *Fantazija,* to bi bio Puškin, s mnogo vode u vinu. Balada *Pustinjak,* to je Ljermontov koji sam sebe parodira« (Dučić, *Milorad J. Mitrović, Moji saputnici,* str. 26). — U *Zadruginom* izdanju *Pesme Milorada J. Mitrovića* su i Mitrovićevi prevodi pesama Adama Osipovića-Rozentala, Nikole Lenaua, Ludviga Ulanda, Avgusta fon Platena, Mihaila Ljermontova, Ivana Andrejevića Krilova.

[13] »Mitrović je ugladio i usavršio baladu kao niko pre njega, i, kako je niko posle nije radio, može se reći: i kao niko posle njega. Forma u tim njegovim malim spevovima vrlo je izrađena. Pesnik je uspeo da dâ konciznost svakoj pesmi, a naročito da događaj ispriča u krepkim, dovršenim stihovima, koji idu u najbolje poslove srpske versifikacije. Ono što se uopšte može dati baladama i romansama Mitrović je gotovo sve dao. (. . .) Ima nekoliko njegovih pažljivo i sa ljubavlju rađenih, glađenih i veštački uglađenih i vrlo srećno izvedenih balada i romansa, prijatnih i melodičnih, bez kojih se neće moći zamisliti nijedna antologija poezije srpske« (Skerlić); »Milorad J. Mitrović je umeo (. . .) da, na baladski način, deklamuje, dekoriše i insceniše, naročito poentira; da majstorski stvara pozorišne situacije, da dâ baladski stav svojim junacima i junakinjama i da ih, u tom stavu, sprovede kroz sve situacije; da, najzad, upotrebi sve ‚trikove' koje jedna balada ili romansa iziskuje *(Šah i pesnik, Don Ramiro, Papučica,* naročito *Papučica,* i druge). (. . .) Kad se Milorad J. Mitrović, kao pesnik balada i romansa, uporedi sa svima našim ranijim, sa Đurom Jakšićem, sa Zmajem i Lazom Kostićem, on, kao takav, najlepše izgleda. I kada se njegove pesme budu potpuno zaboravile, a to će biti skoro, Milorad J. Mitrović, pesnik balada i romansa iz *Knjige o ljubavi,* biće još jednako jedan od onih o kojima se mora voditi računa« (Lazarević); »Mitrovićeve balade su ipak do sada najbolje balade srpske književnosti. One su izrađene u žanru, čak i u šablonu, ali su balade; i to balade koje imaju svoje siže je i svoje klasične forme. Nemaju naročitog kolorita, ni naročitih obrta, ni boju zemlje i vremena koje opisuju, ali imaju života, i imaju uvek dobru fabulu koja pravilno počinje i pravilno svršava. Mitrović je imao sposobnosti da jednu pesmu konstruiše kao nijedan epigon tog vremena. (. . .) On

vanja i, naročito, takozvanog »poentiranja«, u prvom redu je, ipak, stvar Mitrovićeve nemoći da *tvorački* produži i produbi suštinskog Vojislava Ilića: da *daleko,* kao trajno nepomirljivo sa »napisanim«, oslobodi od opredmećenja (u prostoru, u vremenu), oslobađajući ga kao silu transcendencije, ali, istovremeno (i nužno), oslobođavajući ga od tiranije zatvorene forme (u Ilićevom, pseudo-parnasovskom, stilu), kao forme koja ovo *daleko,* opredmećujući ga i tematizujući, onemogućava kao preobražajnu silu jezika (kao *ono drugo* jezika, kao ono anti-jezičko u jeziku). U svojim baladama Mitrović zna za veštinu versifikacije (po modelima s kraja prošloga veka), isto kao što za nju zna u svojim političkim pesmama: isključivo zato što ne zna za stvarnija predavanja idealu ovoga *dalekog.* Te balade su tematska, ali ne i stvarna bekstva Mitrovićeva iz Srbije poslednjih Obrenovića: sve vremensko i prostorno *daleko* u njima, nije i jezičko *daleko.* Stav Mitrovićev, prema jeziku, ostaje u tim baladama suštinski isti kao i u njegovim političkim pesmama: i u ovim baladama je, kao i u njegovim »prigodnim pesmama«, jezik sredstvo pričanja u stihu, po osnovnim normama postojećeg sveta, tako da se njime, i kada taj svet satirički ismeva i kada pokušava, u stilu Ilića i nemačke romantike, da ga ignoriše (da Srbiju s kraja prošloga veka zameni Španijom srednjovekovlja), *produžava* taj svet, kao svet datog, ili napisanog, koji *daleko* (nepostojeće, nenapisano) ne prihvata stvarno nego samo prividno. U stvari, balade M. J. Mitrovića su pre i posle svega njegova bekstva od stvarne pustolovine duševnog i jezičkog izazova *dalekog,* kao avanture *onoga drugog* u govoru. To su *bekstva u veštinu versifikatorstva,* ali i u izveštačenost, koja počinje tamo gde se nedosežno (i neizgovorljivo) idealno pokušava da poistoveti sa ovom veštinom stihovanoga govora: tamo gde se »ljubav beskrajna«, »neznana zemlji«, pokušava da prikaže kao »znana« jeziku (te iste »zemlje«, naravno), pa je to nasilje jezika, i majstorstva govora, nad ovom idealnom (transcendentnom) ljubavlju: *»savršena« forma, umesto transcendencije, ili stvarno izigrani transcendentalizam.*[14] To je izveštačenost (neprirodnost)

nije dao jednu svoju ličnu poeziju, svoj sopstveni duševni roman, ali je dao bar jedan rod literarni, romantičnu baladu, koja je često bila na visini klasične nemačke balade Birgera i Lenaua i Hajnea. A to nije ni tako malo« (Dučić).

[14] To je ono što je *suštinski dučićevsko* u Mitrovićevim baladama, čiji osnovni duh (i onda kada se traži u Zmajevoj versifikaciji) jeste ilićevski; ono u čemu se, u Mitroviću, sreću Ilić i Dučić. Iako je ostao, veštinom, ispod Dučića

idealnog bez negativiteta (večnog bez vremena, duha bez socijalnog), u stilu tipično buržoaskog (u srpskoj kulturi ovoga vremena tipično malograđanskog) konformizma »čoveka istrgnutog iz gomile«, onoga »izoliranog čoveka«, *iz* koga i *za* koga (kao iz same ove večnosti bez vremena) pokušavao je da peva Dučić, i na koga je on upućivao, povodom Mitrovićevih pesama, pišući kako »društvo je sitna i plitka stvar, a izolirani čovek je

(od koga je imao nesravnjeno manje kulture, ostajući u granicama lektire srpskih romantičara), ta veština je, duševno i moralno, dučićevska: ona je, podjednako, *i nužnost i sredstvo izveštačujuće neprirodnosti »dalekog« bez stvarnih posledica u jeziku* (kao nekakvog transcendentalizma koji ostaje okovan u normama postojećeg logičko-jezičkog sistema, koji tom transcendentalizmu protivureči), ili nužnost izveštačenosti kao idealnog bez negacije stvarnog (kao prostog *ignorisanja* stvarnog).

Ovo iskušenje izveštačenosti, u protivurečju između »nenapisane pesme« *dalekog* i savršeno »napisane« pesme, počinje već sa Vojislavom Ilićem, za koga je Dučić rekao, povodom Mitrovića (i tvrdeći da je Mitrović »samo odzviždao ono što je Vojislav bio odsvirao«), da je »bio jedna sjajna tranzicija između romantične generacije pre njega i ove koja je zatim nastupila u naše vreme«, ali da se »sa Vojislavom nije moglo ići daleko, jer je njegov put, kao i njegov dah, bio kratak«. Međutim, Vojislav Ilić je bio »sjajna tranzicija« dvostruko i protivurečno: i kultom samodate forme, koja je svet u svetu, ili *daleko* estetizma i »artizma«, i samom tom žudnjom za bekstvom u *daleko,* koja vodi ovoj samodatoj formi, ali koja joj, istovremeno, protivureči, onako kako protivureči ma kakvom opredmećenju (ma kakvoj »napisanosti«): onako kako simbolizam, kao krajnja manifestacija ove romantičarske žudnje, neizbežno protivureči zatvorenoj formi parnasizma. Zato put Vojislava Ilića jeste i put ka parnasizmu i put ka simbolizmu, kao negaciji parnasizma, produbljivanjem imperativa *daleko,* ili produbljivanjem negacije postojećeg. (»Kratak put« Vojislava Ilića jeste put negacije, a nastavljanje ovog puta produbljivanje te negacije, od parnasizma ka simbolizmu.) Simbolizam (koji je, iako samo teorijski, ali ni najmanje slučajno, naslutio Vojislav Ilić u svojim poslednjim danima), svakako je delo nastojanja pesnika »da se od čisto spoljnih fakata približe događajima duše« (Dučić), ali negacijom tih »spoljnih fakata«, koja je, u svojoj suštini, negacija postojećeg sveta: negacija logičko-jezičke strukture tog sveta.

Bez te negacije, on je osuđen na izveštačenost, kao i *daleko* Mitrovićevog romantizma. Nikakva kultura ne može da zameni ovu negaciju. Dučić je verovao da je Mitrovićev romantizam u baladama »isisan iz prsta«, zato što Mitrović nije imao nikakav stvaran intelektualan odnos sa srednjovekovljem (pa je za njega srednji vek isto što i »za jednu mladu ženu«: »... popovi, prosjaci, razbojnici, mesečina na samotnom dvorcu na bregu, vitezovi ...«) i zato što mu je romantizam, kao »u stvari jedno katoličko osećanje«, ostao tuđ (jer »sa katoličkim i latinskim srednjim vekom Srbi su izvesno imali najmanje dodira i afiniteta«), dok je, zapravo, Mitroviću ostajala tuđa njegova sopstvena negacija: romantizam mesečine, dvoraca i vitezova u njegovim baladama jeste »isisan iz prsta« isključivo zato što je romantizam bez egzistencijalne izvornosti, *daleko* koje se želi ali koje se, u zazoru od njega, stilizuje po starim modelima. Ovaj

jedini nedokučno duboki i komplikovani izvor poezije«,[15] izveštačenost kao egzistencijalna (duševno-verbalna) apstraktnost i lažnost ove »izoliranosti« koja se od ideala uzima za stvarnost, i koja je, zbog toga, izoliranost od sukoba individualnog i socijalnog, idealnog i realnog, nepostojećeg i postojećeg, večnog i vremenskog, ili izoliranost od negacije: izveštačenost koja pesnika pretvara u versifikatorskog majstora, ali koja je i neumitna konzervativnost (pa i reakcionarnost), kao smrt tvoraštva, kojeg nema bez negacije.

Duh negacije tražio je M. J. Mitrovića, i to u njegovim »prigodnim pesmama«, posvećenim toj »sitnoj i plitkoj stvari«, društvu: iako je on bio (i ostao) romantičar, koji se nikada nije

romantizam je »isisan iz prsta« (veštački) iz istog razloga iz koga je simbolizam (koji produbljuje ovo *daleko* romantizma, ali i samoga Mitrovića) u srpskoj poeziji, po pravilu, »isisan iz prsta« (nedosegnuti ideal, *tema a ne duševno-verbalna praksa*, kao praksa produbljivanja ove romantičarske negacije do negacije postojećeg logičko-jezičkog poretka): zato što je lišen ove negacije. On je, kao kod Dučića, — koji je, posle prve, *ilićevske* svoje epohe, *hteo* simbolizam (iako ovaj, svakako, nije ni manje ni više »katolički« od romantizma), — ali koji je, takođe, otkrivao u njemu »zloupotrebe« ». . . nad čistim razumom, i nad običnim formama ljudskog razumevanja« (tako da se, u simbolizmu, »išlo čak i u divagacije i besmisao«, — u članku o Mitroviću), — *tematizovan, opredmećen, pospoljašnjen* i artificijelan simbolizam, upravo u nemoći za stvarnu negaciju, kao samoj moći »čistog razuma« i »običnih formi ljudskog razumevanja«. To je svevlast postojećeg (kao datog) nad *dalekim*, premoć ovih »formi« i ovoga »razuma« (kojima se čuva besmisao i nerazumnost postojećeg sveta) nad transcendencijom, ili premoć »napisanog« nad »nenapisanim«, ali, uvek, i premoć neprirodnog nad prirodnim, veće ili manje veštine stihovanja nad poezijom. [Otuda je *jedino Dis*, nevezan za postojeći svet, — optuživan za »besmisao«, čak za pretnju ludila, — i rasejavajući taj svet svojom ogromnom rasejanošću koja, objektivno, ima snagu negacije, i koja, ne mogući ništa postojeće da poveže, povezuje nepovezivo, u nekim trenucima dolazio i do ovoga *dalekog*, koje rastvara oblike postojećeg sveta (»spoljna fakta«), ali i postojećeg (normativno-pospoljašnjujućeg) logičko-jezičkog sistema, i do simbolističkog transcendentalizma.]

[15] »Najdublje, i zato najčovečanskije, to je uvek baš ono što je čovekova individualna drama, a ne nesrećna istorija socijalna. Čovekova drama na ovom svetu nije sadržana samo u borbi između gladnih i sitih. Samo teške moralne i religiozne krize, neredi srca i obesti mašte, nespokojstvo čoveka istrgnutog iz gomile, stavljenog izvan svog vremena i svog društva — ono što znači usamljenost čovekovu na zemlji i među ljudima, to je prava drama ljudske sudbine. Bol večnog čoveka, a ne bol čoveka jednog izvesnog vremena, to su baš motivi najvišeg književnog stvaranja i najdublji pesnički izvori inspiracije. O takvim večnim stvarima govore i *Božanstvena Komedija*, i *Faust*, i najbolje Šekspirove drame. Društvo je sitna i plitka stvar, a izolirani čovek je jedini nedokučno duboki i komplikovani izvor poezije« *(Moji saputnici*, str. 23).

oslobodio romantičarskoga patriotizma prošlog veka, — tako da se njegov socijalizam neprestano prepliće sa ovim, romantičarskim, patriotizmom,[16] — taj duh je neosporno izvoran i dolazio je, povremeno, do izraza u pojedinim njegovim političkim pesmama, posebno onim u obliku političke basne, koje je Mitrović pisao početkom veka (i, možda najudarnije, u onima

[16] Mitrović je romantičarski stilizovao Svetozara Markovića: Svetozar se ». . . *kô Titan* pravi / Sa umnog neba s buktinjom javi: / Da srpske pute ozari zrakom, / Da Srpstvo više ne luta mrakom. / To su mu dela, s njima vas šalje: / Buktinju ovu nosite dalje. / — / Korov se širi sa sviju strana, / I svuda jata gotovana, / *Genije Srpstva očajno klonô / I vlasi kida, i ječi bono. / A demon besno nad svojim grehom / U pir se dao i grakće smehom . . .*« *(O proslavi Svetozara Markovića, Dnevni list*, 25. februar 1889; *Prigodne pesme).* Njegov radnik je (kao i u stihovima drugih pesnika srpskog radničkog pokreta devedesetih godina) takođe romantičarski stilizovan: ». . . Zvek se čuje: / Od okova oštra mača / Radnik kuje. / — / Zadrmo se presto bede / I vlasništva bledi sjaj, / Zagrljeno ljudstvo grede, / Da nam sramu nađe kraj. / — / I kumiri strepe holi, / Stra' ih shvati. / — / Dršću laži apostoli / I Pilati. / Biće bure, biće groma, / Oriće se ceo svet . . .« *(Prvi maj, Bič*, 1890, god. II, br. 17; *Pesme Milorada J. Mitrovića*. — Mitrović ovu pesmu nije uneo u *Prigodne pesme*, najverovatnije zato što njome nije bio zadovoljan).

Ali, to nije samo stilski romantizam, nego i *romantičarski patriotizam*. Još na početcima svojim, nepomiren s »maloduśnom pesmom«, tražio je Mitrović »gusle javorove«, za pesmu što je »ko gromovi kad nebesa lome«, a koja bi ga ponela u visine, »gde su orli česti« (»Povedi mi u svetove lepše, / U visine, gde su orli česti, /. . ./ Daj ovamo gusle javorove«, — *Pod vrbama vavilonskim, Brankovo Kolo*, 1890, V, 55; *Prigodne pesme*, pod naslovom: *Na vodama vavilonskim).* Te »gusle javorove« nikada se nisu našle u njegovoj ruci. Ali čežnja za njima je u jezgru njegovog pozno-romantičarskog patriotizma, koji je njegovu socijalnu kritiku, u duhu radničkog, socijalističkog, pokreta, ne jednom artikulisao kao kritiku novoga naraštaja, nedostojnog svojih predaka. Pokušavajući da uzvikne: »Haj, divno je po gorama našim«, zato što je tamo, u tim gorama, još živ »stari grm«, »živi svedok patnje i megdana« *(Haj, divno je po gorama našim, Delo*, 1896, god. III knj. X, str. 353; *Prigodne pesme)*, i bludeći, na samom početku ovoga veka, »grobljem praotaca« koji su ostali bez hrama (»Tamo stoje obnažene kosti, / A onamo pokrhane ploče«), pitao se on, pred »dve tri kapi sjajne« na jednome usamljenom grobljanskom »cvetku«, nije li to »plakô unuk okovani: / Što su zalud ginuli i pali?«, i dovikivao je svome »rodu«: »O, moj rode, moj viteški rode, / O, moj rode, ti kukavče sinji« *(Na vodama vavilonskim, Srpski književni glasnik*, 1901, II, 1; *Pesme).* Doživljavao je, pobunjenički, »suvremeni mir« kao lažni mir pred buru (»Evropa se sanku dala, / Slatko spava / — / mir« kao lažni mir pred buru (»Evropa se sanku dala, / Slatko spava / — / Vlasnici su zagrljeni, / Pobacane puške leže; / Nastalo je srećno doba / Ravnoteže. / . . . / Austrija na nas šišti, / A Rus hrče . . . / I gazdaši mirno leže, / Ne plaše se rad svog ‚mâla'; / I ‚ritu' je glad večita / Obrvala. / . . . / Sve je tiho, sve je mirno, / — Kô pred burom«, — *Suvremeni mir, Bič*, 1890, II, 10; *Pesme),* ali, kroz ovo njegovo nemirenje sa mirom »ravnoteže«, »vlasnika« i »gazdaša«, probija i tipično pozno-romantičarsko nezadovoljstvo zbog odlaganja rata Srbije

napisanim neposredno pred 29. maj 1903).[17] Ali, negacija Mitrovićeva iscrpljuje se u njegovim neposredno-političkim (»prigodnim«) stihovima, tako da je, kao i kod većine srpskih romantičara pre Mitrovića, *politika svojevrsni zabran negacije,* neka vrsta *rezervata* za nju: negacija je zatvorena *(lokalizovana)* u Mitrovićevim političkim stihovima, čiju granicu nikad ne prelazi. Čovek negacije pred Svinjom reformatorom, Mitrović je

za oslobođenje neoslobođenih krajeva, artikulisano humorno-satirički: »bela vila« s balkanskih gora doziva Srbiju: »Gde si, majko, Srbijo, / Poslednja je ora!«, ali joj Srbija odgovara: »Sad ću, vilo, pričekaj, / Dok kmetove smenim!« *(Odziv, Odjek,* 2. april 1903, II, 91; *Prigodne pesme.* — V. isti motiv u pesmi *Poziv na patriotski zbor, Bratimstvo,* 1905, VI, 2; *Pesme:* »Na zbor, na zbor, kog kolevka, / Srpska zanija: / Krvlju se je natopila Maćedonija. / . . . / Bugari su podignuli / Revoluciju; / Brže, Srbi, da spremamo, / — Rezoluciju«.) On, koji je, zbog evropske politike na Balkanu, pozivao 1899. na odbranu »Istoka« (»Zapad se s ropstvom brati, — ne daj mu besnoj vlasti, / Na branik stupaj borni, Istok nam treba spasti«, — *Kosovskom orlu, Dnevni list,* 15. jun 1899; *Pesme),* i koji je, povodom ubistva Luke Marinkovića, srpskog konzula u Prištini, ovako dozivao »srpsku vilu Balkanskoga Prometeja«: »Nisposlaće Gospod munju, / Silni Gospod srpske svesti / . . . / Sitnica će krv nositi, / Krv poganu od dušmana. / — / Pa il' više neka nema / Novog veka sramnog greja, / Il' nek nema srpske vile / Balkanskoga Prometeja« *(Što l' Sitnica tako šumi, Bič,* 1890, II, 29; *Pesme),* bivao je, uprkos svem svom strasnom markovićevstvu, žrtva romantičarskog jezika, ali i romantičarske svesti. Nesumnjiva na počecima njegove »prigodne pesme« i uvek prisutna u podzemlju njegovoga »neprigodnog«, istinski buntarskog, markovićevstva, ova svest će da likuje, pred sam Mitrovićev kraj: posle *Prologa,* Mitrović je objavio (1905) još samo već navođeni *Poziv na patriotski zbor,* koji, uostalom, i nije ništa drugo do satirički stilizovan odjek *Prologa.* U patosu ovoga romantičarskog patriotizma Mitrović je politički protivurečio svome markovićevstvu, ali je u njemu, van svake sumnje, nalazio i trajno jemstvo svoga dubovnog konzervatizma. (Zbog toga izgleda u osnovi verodostojno Dučićevo svedočenje: »Romantičar i sanjalica, on je gledao u nas, druge savremene pisce stihova, nešto novije ljude po navikama, koji smo se vraćali iz francuskih škola, kao na odrode: kad god zapeva pevac u Parizu, ovi zevaju u Beogradu! Kao na odmetnike tobožnje od narodne poezije, narodne muzike i narodne kuhinje. Znači, prema tome, opasne za srpsko narodno ime i za narodni jezik. (. . .) Naročito je evropska kultura smatrana u Mitrovićevo doba opasnošću da lako svakog odrodi, osakati, zaslepi i upropasti, naročito Slovene. Evropa — mislili su onda naši preci — to je jedna provalija u koju se preko Savskog mosta prelazi kod Zemuna, i koja ide zatim od Zemuna dalje do kraja sveta, sve dublja i mračnija . . .«, — *Milorad J. Mitrović; Moji saputnici,* str. 14—15, 17.)

[17] Srbija je srećna zemlja, jer u njoj »poštenje / Veoma se ceni, / A vrline neguju / Svi sinovi njeni; / Častan čovek uživa / Bratsku ljubav slošku, / A karakter sahrane / O državnom trošku« (u epigramu *Srećna zemlja, Satir,* 1902; *Prigodne pesme);* tu »Sve kroz mržnju gledaš, sve se u njoj gubi, / Pa mrziš i ono, što ti srce ljubi«, tu »Podlaci su gore, a zabluda dole, / Pa istinski ljudi šta mogu da vole?« *(Poslanica drugu, Delo,* 1896, god. III, knj. IX, str. 185—186; *Prigodne*

u svojim baladama i pesmama lišen negacije sve do netvoraštva, ali i do konzervatizma. Skerlić je primetio da je »malo paradoksalno« što je »ovaj đak Svetozara Markovića i pobornik suvremenosti i demokratije, najradije i najbolje opevao prošlost, i to vitešku prošlost«, ali je, uprkos tome, tvrdio (praveći očigledne aluzije na Dučića) da se on ni časka nije premišljao »hoće li pevati orhideje i hrizanteme, zaspale vode ili kamene boginje, ili da svoju pesmu stavi u službu naroda iz koga je izišao i kome je sve dugovao«.[18] Nesumnjivo je, međutim, da je Mitrovićeva

pesme), ali tu pas nema prava da kune svoju sudbu: njegovi preci bili su »gorski vuci«, i zato nisu roptali na svoj udes *(Pas i njegova sudba, Zvezda,* 1898, II, 6; *Prigodne pesme).* Treba biti gorski vuk usred sveta strašljivaca i licemera: reći monarhiji, koja pokušava da spase svoj poredak, da su sve njene mere dela Svinje reformatora, ismevati laž i licemerstvo na kojima počiva carstvo, kao što je ono u basni *Lav i licemeri (Zora,* 1900, V, 2; *Prigodne pesme;* — ovu basnu Skerlić ističe zato što je u njoj ironisano »sve ono što se u to zlo doba, početkom 1900. godine, u prodanoj štampi govorilo u duhu ‚gospodareve volje' i ‚knez se deco poslušati mora'«), u kojoj životinjski podanici veličaju cara-lava (»Prvo lija započela smelo: / ‚Gospodaru, svako tvoje delo / Kao sunce sa nebesa sija', — / A magarac: ‚Tako mislim i ja, / Anđeo si, od kako te znamo', — / A zec na to: ‚Za nas živiš samo. / Sve si ma'ne kô prah davno stresô', / A vo brižno: ‚I ne jedeš meso, / Blag si, dobar, samo daviš zloga' . . .«), ili u basni *Stara priča* (koja je, »ispevana dva-tri meseca pred katastrofu od 29. maja, (. . .) kada se pojavila u *Odjeku* bila (. . .) ceo jedan događaj, podsećajući silno na izvesne besede, članke i pokušaje iz toga doba«, — Skerlić): lav je hteo da uredi svoje carstvo »kô što je kod ljudi«, pa je zato postavio za vrhovnog nadziratelja liju, za čuvara državnih stada vuka, a magarca za popečitelja rada; ali, pošto je odjeknula »piska sve do carskih dvora«, on je pošao da vidi koja »krupna zverka to poredak kvari«, pa je vodio razgovore kao što je ovaj, s vukom: ». . . On naiđe vuka u nekome kutu: / — / Oglodane kosti oko njega zjape, / Krvava mu njuška, a krvave šape. / — / ‚Ha, šta radiš, rđo?' car zagrmi tada, / ‚Zar ti tako čuvaš moja verna stada?' / — / A vučina na to: ‚Ne greši se, lave, / Ja umirem, jadan, radi tvoje slave. / — / Ti jaganjci podli, te bundžije stare, / Niti carstvo štuju, nit' za tebe mare. / — / Prevratničke misli ponele ih sobom, / Pa su najzad stali da ti prete grobom. / — / I kad jutros počeh da ih učim lepo: / Da je dužnost njina da slušaju slepo, / —/ Ne tače im srce moja duga nega, / Već me odmah, evo, izraniše svega. / — / Sad se u grob spremam, već mi žića nije, / A malo pre pričest izedoh od lije'. / — / Car se na to trže, / Pa će reći brže: / — / ‚Ko god suprot stane mojoj carskoj volji, / Kolji! . . .'«.

[18] To je samo proširen izraz Skerlićevog nezadovoljstva onima koji vide jedino »lepe reči i retke etikete« (povodom knjige *Prigodne pesme, Srpski književni glasnik,* knj. IX, 1903): »Tek poslednjih godina počela se u nas javljati anemična i snobovska poezija ‚umetnosti radi umetnosti', koja se počela sa preziranjem udaljavati od života i sa olimpijske visine gledati na suvremenost i njene potrebe. Ta usiljeno simbolistička i pomodno estetska poezija, u svojoj studenosti lepog oblika, u istraživanju retkih osećanja i neobičnoga izražavanja, koja možda ima više spoljnjega artizma ali manje zdravlja i života, bila je daleko

od Milorada Mitrovića. U tome pogledu, ovaj napredni duh bio je konzervativac, i kada je imao da bira hoće li opevati orhideje i hrizanteme, zaspale vode ili kamene boginje, ili da svoju pesmu stavi u službu narodu iz koga je izišao i kome je za sve dugovao, on se ni za časak nije predomišljao«.

Mitrovićevu ljubav za prošlost i za srednjovekovnu »vitešku ljubav« Skerlić je tumačio uticajem Ilića, »romantičkom« prirodom Mitrovićevom i njegovim nezadovoljstvom vremenom i svetom u kojima je živeo, bez i jedne jedine kritičke reči: »Njegove balade i romanse dešavaju se *neznano gde, neznano kad,* van vremena i van prostora, *u carstvu plavih snova* i čeznuća: ‚Daleko tamo, čak na kraju sveta, / Bejahu dvori iz prastarih leta . . .' I u tim starim dvorima, porušenim zamcima, u davno doba, dešavaju se njegove balade, ako ne u Španiji, Jeladi i Poljskoj, kao i kod Vojislava Ilića. Ljubav koju je on opevao, to je bila viteška i trubadurska ljubav, romantički osećana i romantički kazivana, sa širokim plemenitim gestovima i u dobro skovanim i zvučnih stihovima«. Nekoliko godina ranije (1901) u kritici prve Dučićeve knjige *Pjesme* (koja se završava rečima: »U ovaj mah, kako se Mitrović sve više kloni ka epskoj poeziji, Dučić je najbolji mlađi liričar u našoj književnosti«), Skerlić je doslovce isto pisao o toj ljubavi koja se, kao kod Mitrovića, »zbiva neznano gde, neznano kad«, u carstvu (ovde: »u zemlji«) »plavih snova« (»Ljubav koju on peva ista je koju je Lamartin pevao, koja se zbiva *neznano gde, neznano kad,* negde daleko, *u plavoj zemlji snova«),* pa je čak poredio i Dučićevu ljubav za zamkove sa Mitrovićevom, ali ovoga puta podvrgavajući to oštroj kritici: »Sve te pesme [Dučićeve] zbivaju se daleko od nas. U njima je toliko zamkova da bi čovek rekao da je usred romantične epohe, kada su pesnici nosili duge kose i hteli da liče na Lare i Manfrede. Kao Mitrović, kao toliki mlađi, kod Dučića kipte ‚stari zamci', ‚neki dvori'. To je tako postalo opšte mesto da danas nije ništa lakše nego napisati pesmu te vrste; valja samo pomenuti zamak, obviti ga bršljanom, u zasenku staviti dvoje mladih, dati odsev noža u mraku, jezero na čijem dnu leži mrtva ljubav, i mesec, bledi mesec, koji se ogleda na mirnoj površini jezerskoj. Sem tih svakoga poštovanja dostojnih građevina, ima i morskih obala sa kiparisima i sa neverovatnim brojem sirena; ima pustinja sa oazama i oblacima peska, sa dromedarima i beduinima. (. . .) Nema spora, njegovo je pravo da peva što hoće, ali se čudim Dučiću, koji bolje no iko od naših mlađih pesnika poznaje modernu umetnost, koji ima ukus i smisao modernosti, kako on da ne uviđa da ti problematični opisi pustinje i Španije sa ono dve-tri reči koje zna ceo svet, isto tako odgovaraju stvarnosti, koliko hromolitografske reprodukcije slikama velikih majstora«. *(Letopis Matice srpske,* 1901, CCX, 6.)

Dučić je, na sve ovo, odgovorio tekstom o Mitroviću (iako nigde ne pominjući Skerlića), tako da je taj tekst, po osnovnoj svojoj inspiraciji i osnovnome svom usmerenju, *polemika sa Skerlićem.* Da nije bilo Skerlića, teško da bi se Dučić sa ovakvom žestinom oborio na svoga prethodnika po slavi, koji je, međutim, već bio na putu zaborava u doba kada je on pisao o njemu u *Srpskohrvatskom almanahu,* i koji se gotovo potpuno izgubio iz sećanja, mrtav više od četrdeset godina, kada je Dučić redigovao i znatno proširivao ovaj tekst, prožet istom, pa čak i većom, obračunskom strašću nego 1911. Tu se Dučić nije samo zadovoljio tvrdnjom da je »ovom ljubitelju života starih barona i riđokosih kastelanki ostao (. . .) srednji vek zauvek nešto maglovito i daleko od svakog uporišta«; posle Skerlićevog pisanja o Mitrovićevom boračkom samopožrtvovanju (»Kao velikoškolac, u jednom trenutku mladićkog oduševljenja za socijalističko apostolstvo, ostavio je i školu i porodicu, i otišao za seoskog učitelja u

»vlastelka, čedo snova«[19] takođe »kamena boginja«, i da su don Ramiro,[20] dona Ana i don Pedro[21] »hrizanteme i orhideje« koje je on, *ilićevski,* negovao u zemlji Svinje reformatora, kao što je, takođe, nesumnjivo da je on »vitešku ljubav« dugovao romantici nemačkog a ne srpskog naroda.[22]

Matijevce, u blizini Niša, da prosvećuje i budi narod. (. . .) Ganjan kao svi nezavisni i slobodni duhovi, on je bio bacan s jednog kraja Srbije na drugi, otpuštan nekoliko puta, na ulici proveo dobar deo svog života, tako da je tek kao zreo čovek od blizu četrdeset godina napunio klasičkih ‚deset godina službe'«), Dučić je našao za potrebno da izjavi kako je Mitrović »bio (. . .) celog života bogat čovek, savestan državni sudija, dobar član svoje beogradske porodice, koju, uostalom, nikad u životu nije napuštao«. Ali, on je ovo poricanje Mitrovića kao revolucionara proširio na sve »srbijanske pisce« (»Nikada ni inače srbijanski pisci, iako vreli i iskreni patrioti, nisu bili žestoki revolucionari, niti su za svoje napise ili govore bili po tamnicama, čak ni za vreme Milana, kada su nosili staro tursko gvožđe srpski narodni poslanici i narodni sveštenici«, — Zmaj i Kočić su izuzeci, ali oni nisu »srbijanski pisci«), da bi, na kraju, oglasio društvo kao »sitnu i plitku stvar« za pesnika, upućujući na »bol večnog čoveka«, ili na »izoliranog čoveka«, jer se »o ovakvom pesniku [kakav je Mitrović, — R. K.] govori samo uzgred, da se i ne čitajući njegove stihove (!) objasni neko štivo i nekakav način u lirici«. (Ali, o »ovakvom pesniku« pisao je Dučić i zato da bi istakao značaj sopstvene pesničke generacije, o kojoj »nije rečena nijedna reč dovoljno dostojanstvena«: pisci Mitrovićevoga doba nisu ni slutili »da će baš njihovi neposredni sledbenici, koji su se vraćali iz Francuske, podići srpski jezik do njegovih najviših pesničkih mogućnosti, i na način kako se to za toliko malo vremena nije možda videlo nikad pre ni u jednoj svetskoj književnosti. Među ove sledbenike ja računam nekoliko srpskih pisaca u stihu i u prozi o kojima je dosta govoreno, ali o kojima još nije rečena nijedna reč dovoljno dostojanstvena! I koji su i sredinom XX-og veka ostali neshvatljivi našoj većini, vrlo malo zainteresovanoj za suptilnosti njihove književne prinove, za tehničko savršenstvo, idejnu širinu, i rasnu srpsku i slovensku osećajnost njihove poezije, koja je od stranaca samo učila da bude na visini savremenog izraza i dotle nepoznate fakture stiha«. — U ovu nacionalističku floskulu o »rasnoj srpskoj i slovenskoj osećajnosti« ne može, nikakvim ideološkim mađioničarstvom, da se satera ni jedan jedini stih Jovana Dučića; ali on sada tu floskulu hoće i kao pesnik za koga je još Skerlić tvrdio da je »nacionalno osećanje u njega (. . .) slabo«, i kao ideolog nacionalizma.)

[19] *Dva viteza, Brankovo Kolo,* 1895, I, 25; *Knjiga o ljubavi.*

[20] *Don Ramiro, Stražilovo,* 1894, VII, 25; *Knjiga o ljubavi.*

[21] *Papučica, Delo,* 1894, god. I, knj. III, str. 357—363; *Knjiga o ljubavi.*

[22] Povodom *Knjige o ljubavi* Marko Car je, u duhu i stilu romantičarskog patosa, upućivao Mitrovića na »nježne afekte i pritaložene ideale, koji u Srbinovoj duši drijemaju« *(Brankovo Kolo,* 1902, VIII, 1; *Moje simpatije,* Beograd, 1913). U *Knjizi o ljubavi,* ali i u svoj Mitrovićevoj poeziji, samo je pesma *Beg Ali-Beg i Ajka Atlagića,* objavljena prvi put u *Zvezdi,* 1899, tražena na izvorima folklorne pesme, ali je ona osetno slabija od drugih balada i romansa Milorada Mitrovića, tako da Mitrović nije ni pokušavao da se još koji put potraži u folkloru.

Ovaj opozicionar, za čije političke pesme Dučić je, u svome anti-komunizmu nedvosmislenom još 1911, sa omalovažavanjem govorio da imaju »zvuk komunističke pištaljke«,[23] ušao je u ovaj vek pevajući (između prošle Ilićeve jeseni i buduće Dučićeve princeze) kako »mrtva jesen leži, / Kô *princeza sana* iz prastare bajke«,[24] ali i jadikujući (kao i toliki drugi pesnici malograđanskog, pozno-romantičarskog »idealizma«) nad sudbinom »duha s neba«: »Duh je s neba, on bi nebu hteo, / Al' me smrtnost u prah prozi vraća«.[25] Ovaj »duh s neba« (suprotstavljen »smrtnosti« kao poezija »prahu proze«, kao duh materiji ili misao rečima, u slavu banalnog idealističkog dualizma) jeste duh dučićevskog »izoliranog čoveka«, a stvarna tragedija njegova nije u njegovoj borbi sa »smrtnošću« (sa materijom, sa rečima), nego je to *tragedija »izoliranog čoveka« u zemlji Svinje reformatora: tragedija samoizveštačenja.* Nije li M. J. Mitrović tražio ovaj »duh s neba« htejući da pobegne *daleko* od brutalnog i agresivnog materijalizma Svinje reformatora, ali nije li našao u njemu izveštačenost i avetinjsku prividnost: duh prividnog preobražaja, simulirane transcendencije, duh anti-duhovne banalnosti kojom likuje Svinja reformator i koja počinje tamo gde prestaju negacija i »smrtnost« (bez koje nema negacije), gde je »društvo sitna i plitka stvar«, ali gde trijumfuje konvencija nad tvoraštvom? To je banalnost »izoliranog čoveka« (čija stvarna izolovanost je, ovde, samo izolovanost od tvoraštva), to su »rajski snovi« toga istog »izoliranog čoveka«: sanjalačka ponoć »tija«, »jezero plavo« (što se u daljini »nija), »anđ'o« (koji kraj jezera večno proleće »deli«), »labud beli« na jezeru (kao u staklorezačkim radnjama, na periferiji): »Manite me mome miru, ne rušite rajske snove. / Ta sujeta, što vas kreće, ne prija mi i ne gove. / Ja ne tražim od vas ništa. U podneblju moga sveta / Bolje mislim, slađe snevam, i svaka mi sreća cveta. / — / Svud zvezdano nebo jasno, sanjalačka ponoć tija, / A pod nebom u daljini jezero se plavo nija; / Kraj jezera anđô stoji i proleće večno deli, / A veselo na valima leluja se labud beli. / — / Tu ja živim. Duša moja čas uzleće nebu gore, / Il' s labudom mirno plovi sa osmejkom rujne zore; / Il' doleti do anđela, pa ga grli,

[23] U *Srpskohrvatskom almanahu za 1911.*

[24] U pesmi bez naslova *(»Pod vencima svelim mrtva jesen leži . . .«), Srpski književni glasnik,* 1901, IV, 5; *Pesme.*

[25] U pesmi bez naslova *(»Sâm. Daleko. Nigde ljudskog glasa . . .«), Srpski književni glasnik,* 1901, II, 5; *Pesme.*

ljubi gine, / Il' se spusti među vale i tu sluša pesme njine«.[26]

To »gove« M. J. Mitroviću, ali to »gove« i Svinji reformatoru koji ovoga pobunjenika, samom njegovom željom za čistotom, ali bez negacije, upravlja »rajskim snovima« »duha s neba«, pretvarajući ga od markovićevskog opozicionara u trubadura koji opeva »vlastelku, čedo snova«, ali u čijim epigramima naći će se i njegovi epigrami o ženama ne samo daleko od markovićevstva, nego i potpuno u stilu najnižeg malograđanstva i njegovih dosetki: »Da su prave Venere, / To sve misle žene. / Pa i jesu Venere, / Svaka od njih *vene*«.[27] Ko je doziva, zaista, »vlastelku, čedo snova«, ako ne onaj isti duh koji će, kasnije (od Dučića do Jovana Radulovića), da se iskaže kao obožavalac Venere (ili drugih boginja iz antičke mitologije), i to kao skulpture, u parku: kao ove Venere koja ne vene, ne stari, ne ružnja, ne pada u banalnost, u raspadanje, jer se našla s onu stranu smrti, ali zato što je s onu stranu života? Akademizam njegov je ova Venera koja ne vene, lepota bez rugobe, Muza čija lira je »kô u (. . .) nebnog stvora«,[28] savršenstvo bez greške, lepota bez smrti, *stalno pozlaćivanje smrti, ili pozlaćivanje carstva Svinje reformatora:* objektivno reakcionarstvo, koje počinje tamo gde se čovek pretvara u »duh s neba«, kao u samu idealnost bez negativiteta (bez smrti), čovek »vlastelke, čeda snova«, koja, svakako, nije projekcija ovoga reakcionarstva samo zato što je »vlastelka« iz nekoga starog »dvorca« koji ovaj politički pobornik Markovićev oplakuje, nego i zato (i to *pre svega* zato) što je Venera koja ne vene, ta lepota bez smrti, kojoj je ovaj trubadur u

[26] *Pesnik, Vojisavljeva spomenica,* 1895; *Pesme.*

[27] *O ženama;* v. u knjizi *Pesme Milorada J. Mitrovića,* u kojoj je Jeremija Živanović sačuvao Dučića i Bogdana Popovića od Milorada J. Mitrovića, ali nije ni pokušao da sačuva Mitrovića od ovakvih epigrama, čija svaka reč je kao grimasa malograđanstva: »Juče reče jedna lepa dama: / ‚Žensko srce to je panorama, / Tu je slika ko u maju ruža, —' / A ja rekoh: ‚Samo nema muža'«, ili, u slavu sveta sa pozornice komedija Branislava Nušića: »*Primerna* je supruga / Krčmarica Ruža: / Onomad je *kantarom* / Udarila muža« (kurziv M. J. Mitrovića).

[28] U stvari lira »duha s neba«, a ne lira »secesije«, kojoj se rugao M. J. Mitrović, očito izjednačavajući sa secesijom nove težnje u srpskoj poeziji: »Noćas dođe vila moja / Pod zelenim, dugim pletom, / Peršunom se zakitila / I ogromnim suncokretom. / — / Pa ni lira nije takva / Ko u drugog nebnog stvora, / Već na njojzi neke žice / Ko brkovi u mačora. / — / ‚Što budališ?' ja joj rekoh, / ‚Zašto brukaš božje draži?' / A ona se slatko smeje: / ‚Ta ovo se danas traži!' / — / I uza me onda sede / A prstima žice nija; ‚Hajde štogod da pevamo / Al' u stilu — secesija« *(Prijateljska pošalica, Dnevni list,* 1904, dodatak br. 354; *Pesme Milorada J. Mitrovića).*

carstvu Svinje reformatora pevao pesmu, obećavajući da će umreti zajedno sa tom pesmom,[29] ali tako što će ostati (»bled i hladan«), na dnu mora, »kô ljiljan što je sveo«:

Sa njome mre i pada i srce, što te ljubi.
Maših se zvezde sjajne, što nije moja bila,
I srušen padam dole kô orô slep od sjaja,
I sleće anđô smrti, i kida žice s lire,
I mene tamo zove u mirnu tamu kraja.
A kada zora sine i raspe ruže rujne,
I svetlost dana krene, da prosja noćni veo,
Tada me neće biti, i na dnu mora sinja
Ležaću bled i hladan, kô ljiljan što je sveo.

To je (u ilićevskom duhu i ritmu)[30] *kič umiranja kao pretvaranja čoveka u ljiljan »na dnu mora sinja«*, ili kao *idealno »daleko« bez negativiteta*, ono »daleko« koje se neposredno predstavlja, kao idealnost bez »smrtnosti« ili kao pozlaćivanje smrti, što će da odjekne, još jednom, u pesmi *»Daleko, daleko da mi je da bežim . . .«*:

. . . Ja zamišljam sada:
Kô jelova šuma nada mnom se nîše,
Šumi pesma gorska, a kroz lišće pada
Zrak rumen i zlatan od sunčane kiše
I nad travom lebdi . . . I po kraju celom
Cveće nešto šapće sa suzom na licu;
A i ona tu je, u odelu belom,
Pored mene kleči i poslednju žicu
Sa uzdahom kida. A ja mrk i ledan,
Moj se pogled diže gore, nebu, više,
I pod nebom gledam na dah pravi jedan
I umirem tako, tiho, tiho, tiše.

Ima u tonalitetu i ritmu ovih stihova nečega od sugestije smirenosti, koja lagano, trenutak po trenutak, od jednoga do

[29] »Vlastelko, dušo moja, ukaži lice divno / I slušaj pesmu strasnu po noći, što se gubi, / Poslednja pesma to je . . .« *(Trubadur, V; Knjiga o ljubavi).*

[30] Skerlić je nalazio da je »sva mana [ovog svršetka *Trubadura]* što podseća na pesmu Vojislava Ilića *Na dnu reke*, koja opet, sa svoje strane, još više podseća na *Rusalku* Ljermontova«.

drugog asocijativnog kruga što se stapaju meko, bez napora, osvaja biće, i kao da ga uranja u tišinu.[31] Ali to nije, ipak, »pritajena rezignacija čoveka koji voli što ga nestaje, i neko široko i panteističko shvatanje naše sudbine«,[32] nego je to, *u prividu* ovoga rezigniranog mirenja sa smrću, bekstvo od »proze smrtnosti«, *pozlaćivanje smrti*, zrakom što, zlatan od sunčane kiše, lebdi nad travom (ovoga »predela« idealnog da jedan romantičar u njemu »rajski« umre), ali i pravcem kiča epohe, čiji svi osnovni elementi se tu javljaju, od cveća »sa suzom na licu«, preko »one«, koja je, »u odelu belom« (kao u odelu rajske nevinosti), došla da tu kida, nad umirućim pesnikom, »poslednju žicu« (kao onaj »anđô smrti« u pesmi *Trubadur V)*, sve do njega samoga, koji je, međutim, »mrk i ledan«, po volji poznoromantičarske režije od koje sentimentalizam (osećajna nemoć) zahteva »jak« kontrast (»Ona (. . .) u odelu belom«, ». . . A ja mrk i ledan«), ali koja ne zaboravlja, ni ovde, Vojislava Ilića, mrtvog među drugima (»Sa pogledom ugašenim, / S prekrštenim rukama«), nedokučnog i *dalekog*. Ali, dok se Ilić, mrtav, »pod mrtvačkim pokrovom«, *nasmejao* i onima koji su mu »rosnim vencem« lice obvili i o njegovim bolovima »sa uzdahom zborili«, Mitrović ne zna za taj smeh: on hoće taj bol drugih, ostajući, međutim, sâm »mrk i ledan« (bezbolan); kontrast »Ona (. . .) u odelu belom«, ». . . A ja mrk i ledan«, jeste kontrast sentimentalizma infantilističko-osvetničkog zamišljanja tuđeg bola posle sopstvene smrti, u sreći zbog najzad osvojenog *dalekog:* mrtav čovek, među drugima, ja sam *dalek*. Šta je ova smrt, ako ne

[31] Ta pesma, stvarno, pamti i tišinu. Ono: »I umirem tako, tiho, tiho, tiše«, ma koliko da je pod teretom sentimentalizma (i veoma blisko Stevanu Lukoviću), ipak je i odjek Mitrovićevoga gašenja, posle 1904. Istina, u ovim, poslednjim svojim godinama, on je još sanjao da napiše spev *Penelopa*, koji je počeo da piše početkom veka, nastojeći da Ilićev »klasični« stih izmiri sa »šalom«: »Božanska muzo moja, iz teških misli se preni, / I skini koprenu crnu i hodi vesela meni, / Jer sad sam šali oran . . .« (pesma prva, objavljena u *Zvezdi*, 1900, god. IV, knj. I, br. 3, a zatim u *Srpskom književnom glasniku*, 1902, VII, 4), ali mu to nije polazilo za rukom, kao da »nestašna pesma« ne pristaje ni na njega, a ne samo na heksametarsko skandiranje. (Spev nije završio: štampao je još samo dva njegova dela, u *Srpskom književnom glasniku*, 1903, IX, 1. i 1905, XIV, 11.) Godine 1905. objavio je, osim poslednje svoje političke pesme *Poziv na patriotski zbor*, pesmu povodom smrti filosofa Bože Kneževića (». . . Ja znam dobro: sve na svetu / Da je ništa i Nirvana. / — / Al' dopusti, da zaplačem / Nad istinom i čovekom«, — *Boža Knežević*, Bratimstvo, 1905, god. VI, br. 8; *Pesme)*, godine 1906. nije objavio ništa, da bi 1907. objavio, pred samu smrt, pesmu *Pred proleće* i ove stihove.

[32] Branko Lazarević, *Pesme Milorada J. Mitrovića.*

najzad osvojeno ono *daleko,* toliko željeno, ali što je neprestano izmicalo? Slabost za otvaranje ovome *dalekom* gura u sentimentalistički infantilizam »zamišljanja« (». . . Ja zamišljam«) sopstvene smrti, ali neizbežnim posredstvom drugih: smrt je uvek smrt drugoga, i *za* drugoga: i ovo »zamišljanje« *moje* smrti zahteva tog drugog, zahteva onu »sitnu i plitku stvar«, društvo, pa makar to društvo bilo apstrahovano dokraja (svedeno na *Nju,* »u odelu belom« ili na »vlastelku«, iz pesme *Trubadur V,* kao na samo otelotvorenje ljubavi), a i ja sâm postajem, u ovom »zamišljanju« (u romantičarskoj režiji infantilizma), za samoga sebe »drugi«: ja izlazim iz sebe, udvajam se, *gledam* samoga sebe u ovom »predelu« iz »rajskih snova« (u kome sam »mrk i ledan«), ili na dnu mora (gde sam »bled i hladan«, ali kao »ljiljan«): ja sam bezosećajan, »ledeni kam«,[33] ali usred same poplave tuđe osećajnosti, u velikom romantičarskom kontrastu ovoga »kama« i »uzdaha« celoga sveta, kojeg zahteva ovo udvajanje.[34] »U plamenu srce, a u srcu kam«,[35] ja sam bezosećajan usred tuđe osećajnosti (nje »u belom«, ili »vlastelke« sa »licem divnim«), kao usred ovoga »predela« koji je rođen u želji za bekstvom, neznano kuda (». . . ni sam ne znam kuda«), ali čiju neodređenost izdajem, posredstvom ovog »zamišljanja«, onako kako izdajem i to *daleko,* i samu smrt (kao apsolutno daleko, ili kao *daleko svakog dalekog),* koje opredmećujem, »konkretizujem«, ali tako da nije tu samo ovo »zamišljanje« sopstvene smrti »konkretizacija« ovog predela, nego je taj predeo iz »rajskih snova« apstrahovanje smrti (»proze smrtnosti«), ili apstrahovanje svakoga mog stvarnog odnosa sa njom: to je »rajski« predeo »rajske« smrti, ili predeo kiča koji počinje tamo gde se *daleko* (neznano, večno nenapisano) smrti, — u strahu od njega, što smrt, estetizirajući je, izjednačava sa ljubavlju, — ovako predstavlja kao blisko (znano, napisano): tamo gde sam ja, mrtav, na dnu mora, »kô ljiljan«.

Mitrovićeva žudnja *»Daleko, daleko . . .«* bila je izvorna, kao što je bilo izvorno njegovo nepristajanje na Srbiju Svinje

[33] »Rastanka našeg doći će doba, / — / I ja ću biti *ledeni kam«* (prva strofa u pesmi bez naslova, *Delo,* 1895, god. II, knj. V, str. 70; *Pesme).*

[34] »I sve se sruši. Kroz život bludim / Podobno seni, *hladan kô kam,* / A uzdah jeći ko vetar burni, / Kad jekne noću kroz srušen hram« (u pesmi bez naslova: *»Pred slikom tvojom zamišljen stojim . . .«, Dnevni list,* 1895, god. XIII, br. 281; *Pesme).*

[35] *Istočna priča, Srpski književni glasnik,* 1902. V, 1; *Pesme).*

reformatora; ali, ona se izvitoperavala (sve do kiča, više ili manje izraženog, tako da je od nje ostajao samo po neki zvuk, pa zato ona i nije u slici, nego u osnovnoj *intonaciji* pesme, u *tonu* što posle pesme ostaje, kada se ove slike Mitrovićeve raspadnu u zaboravu), njegovom nemoći da joj se stvarnije preda, njegovim zazorom od negacije kao od same smrti. (Negacija, na koju poziva ova žudnja, zahteva saradnju sa smrću; transcendencija podrazumeva smrt, onako kako podrazumeva negaciju: gde je transcendentno bez smrtnosti?) Strah od smrti je u osnovi izvitoperavanja Mitrovićevog *dalekog* u »predele« »rajskih snova« njegovih umiranja i njegovih balada, kao što je taj strah i u osnovi izvitoperavanja ovoga markovićevskog odmetnika u sentimentalistu malograđansko-konzervatističkog pasatizma. Istina, obećavao je Mitrović (pred svoj kraj): »Pohodiće proleće i mene«,[36] obećavajući (tom bezazlenom neposrednošću, koja zar ne podseća na Disa?) izlazak iz svog pasatizma, ali i to obećanje dato je ovde samo zato da bi bilo izigrano: i tu je sve u »poenti«, koja će otkriti, molbom Mitrovićevom proleću da ga okiti »uvenulim cvetom«, da je ova vera u proleće vera prošle mladosti: »O proleće, o mladosti čista, / Pošlji meni dva, tri suha lista, / Okiti me uvenulim cvetom«. Sve je *u obrtu* ove »poente«, kao u obrtu od proleća mrtvoj mladosti, ali i od života samoj smrti; u tom obrtu je sentimentalizam (koji se ovde natpevava sa izvornom poezijom autentične ranjenosti), ali i osnovni Mitrović, okićen »uvenulim listom« pasatizma, te opsednutosti prošlošću koja je, u stvari, opsednutost smrću, žudnja za njom, ali u stalnom strahu od nje. *Daleko* je, u zemlji Svinje reformatora, dalekoj od lepote, ono što je jedino lepo, ali što je, u ovoj nemoći za negaciju (u ovom strahu od smrti), neizbežno u prošlosti: ne ono *prazno,* neizrecivo, nego ono što je bilo, i što se može reći.[37] Pasatizam, kao jedina »negacija« ovoga duha nemogućnog za negaciju (kao prividna negacija koja oprividuje), izjednačava ovde lepo sa prošlim (i proš lo sa lepim), ali izjednačava i lepo i smrt, u ovom strahu od smrti: on je *traženje lepe smrti,* obećanje

[36] *Pred proleće*

[37] I Dis zna (pod uticajem romantizma i Sime Pandurovića) za teška iskušavanja pasatizma; ali, on ga je prevazilazio, onako kako je »nirvanizmom« prevazilazio pesimizam, otvarajući se *dalekom* u jeziku, u stilu transcendentalističkog simbolizma, upravo u onoj meri u kojoj je uspevao da prevaziđe ovaj opredmećujući pasatizam: u onoj meri u kojoj je uspevao, rasejanošću za stvari i oblike sveta i njihovu logičko-sintaksičku strukturu, da sarađuje sa smrću (tih stvari i tih oblika): da izaziva *prazno,* neizrecivo.

da ću biti mrtav ovde gde jesam, mrtav kao onaj koji je prošao, ali koji je živ u prošlosti, sklonjen u prošlost, bukvalno *konzerviran* u njoj (kao ljiljan na dnu mora). »Sa podignutom jakom od zimskog kaputa, sa šeširom oborenim na oči, u kojima se pogled svaki dan sve više mutio«,[38] Mitrović je pokušavao da vidi svoju »rajsku« smrt, nastojeći da izjednači, ovako, smrt i lepotu, izjednačavajući prošlo i lepo, a stvarno je izjednačavao samo stvaranje sa ponavljanjem, produkciju sa reprodukcijom. Nošen ovim pasatizmom, on je mogao, *ilićevski* (i za Skerlića), da se pretvori u ljiljan, na dnu mora, ali mogao je, *hajneovski* (za Zmaja, za patrijarhalno-sentimentalističkog Velimira Rajića, čak i za Bogdana Popovića), da se pretvori u ružu iz pevušenja: »Bila jednom ruža jedna«, vraćajući se od turobno-ozbiljnog, otuđujuće-samodisciplinovanog veštaka forme Vojislava Ilića, stihovima pred-ilićevskog romantičarskog sentimentalizma.[39] Tu

[38] Skerlić. — Dučić je bio fasciniran ovom slikom, pa ju je gotovo doslovce ponovio: »Nikada nećemo mi njegovi savremenici zaboraviti ovog čudnog pesnika kojeg smo sretali nekad beogradskim ulicama, večito namrštenog, *s uzdignutom jakom od kaputa, sa širokim šeširom natučenim do obrva, ispod kojih su bezazleno gledala dva njegova velika i tužna oka« (Moji saputnici*, str. 21; — ne otkriva li i ova Dučićeva pozajmica od Skerlića, koliko je Skerlić bio prisutan u njegovom pisanju o Mitroviću, tim više što ga, ni ovde, on uopšte ne pominje?)

[39] U pesmi *Bila jednom ruža jedna (Delo*, 1899, god. VI, knj. XXII, br. 5; *Knjiga o ljubavi)*, o napuštenoj devojci: »U crkvu se svati kreću, / Razleže se pesma medna, / A sa crkve zvono jeca, — / Bila jednom ruža jedna«. Zmaj je preveo ovu pesmu na nemački. Za ovu pesmu, za koju je Skerlić rekao da je »mala i lepa balada, dirljiva prosta drama srca u tri simetrične strofe«, a za koju je (komponovanu i pevanu) Dučić tvrdio da »to nisu duboki stihovi za čitanje, nego lake reči za muziku«, Bogdan Popović je našao da je antologijske vrednosti (pa ju je, zajedno s pesmom *»Daleko, daleko da mi je da bežim . . .«*, uneo u svoju antologiju). *[Brankovo Kolo*, br. 26. i 27, 28. junija (11. julija) 1907, u nekrologu Mitroviću, potpisanom *U. O.*, branilo je Mitrovića od pokušaja da se on »sasvim (. . .) okrsti Hajneom«, zbog pesme *Bila jednom ruža jedna*, i to »rasnom« argumentacijom, suprotstavljajući »setnu slavensku nežnost« ». . . onoj semitskoj duhovitosti, što već graniči s kinizmom«; ». . . I samo po tom dubokom osećanju svih dubljina i raznolikosti, što ih ljubav u srcu pesnikovu stvara, opominje nas Mitrović na Hajnea, tog jedinstvenog pesnika ljubavi. Što bi ga ko i preko toga hteo, možda s one *Bila jednom ruža jedna* — veoma srećne, možda i srećnije drugarice Hajneovoj *Kralj i paž*, — sasvim da okrsti Hajneom, taj bi mogao mnogo oduzimati onoj drugoj strani njegova pesničkog talenta, po kojoj je on posve samosvojan, onakav kakva ga je naš život iz sebe i izvio. Naposle pretežni broj Mitrovićevih balada i romansa više je plod južnjačkog vatrenog srca s dobrano primese setne slavenske nežnosti, te po tom razlik je on semitskoj duhovitosti, što već graniči s kinizmom. Hajne raspaljuje do ogorčena vriska, Mitrović do setna uzdaha«.]

je epigonstvo neumitno; pa ipak, Milorad J. Mitrović je više nego epigon: on je *reproduktivni umetnik,* koji kazuje sebe tuđom pesmom; on je *prisutan,* kao pesnik, uvek, *u modulacijama* ove pesme, *u osnovnom tonu* do kojeg dolazi, i koji je *uvek isti,* bez obzira na različite strukture melodije (ilićevske, ili one Zmajeve), i u baladama i u lirskim pesmama; ali granicu tog *udesa prisustva* on ne prelazi, nikada, onako kako se od ovog udesa reprodukcije nikad ne oslobađa, za udes stvaranja u carstvu Svinje reformatora.

Ranko Mladenović

Ranko Mladenović hteo je veliku, apsolutnu romantiku, onu koja provaljuje i ruši zid nemogućnog, koja čoveka oslobađa ne samo od datih uslovnosti svesti nego i od datih uslovnosti fizike: hteo je da premešta brda i planine, da ubija aždaje, da ljubi vasionu među oči, da preskače sebe samoga (kao u nekoj igri vasionskog »janidžajca«), ali u doba apsolutne oseke romantizma. Dok je Miloš Crnjanski, u svom »eterizmu«, lebdeći u nebesima Stražilova kao u bestelesnosti, »sa osmehom mutnim«, novoromantičarski objavljivao Branka Radičevića, — i to onoga melanholično-setnog, — Ranko Mladenović hteo je nekakav *hajdučki romantizam,* sa stihom kojim bi ponovo šiknula, i to nezadrživo, sva sila epskog deseterca.

On je pesnik »kosmičke« srpske lirike posle Devetnaeste, jedan od onih koji su poverovali da im je u igri sa suncem, mesecom i zvezdama jedino pozvanje, ali je, za razliku od svoje kosmičke sabraće, i ovaj nepregoreli romantičar što sanja o obnovi vulkanske, podzemne, snage epskog deseterca. Dok je pisao »kosmičke« stihove za svoje *Zvučne elipse,* (1928), jedinu pesničku knjigu koju je objavio, on je sanjao povratak hajduka, kao povratak iskonske varvarske snage što ne preza ni od čega i za koju ne postoji nikakva prepreka, ali hajduk koga je on ugledao nije mu se ukazao na konju nego kao nekakvo »čudovište« što ispunjava ushićenjem ali i smehom: video ga je kako *go golcat* jaše na govedu.[1] Taj goli hajduk na govedu, a ne na

[1] *Daća, dramska gatka,* prvi put je objavljena u časopisu *Misao,* 1921, VI, 7—8; kao posebno izdanje 1926. — » . . . Neko izvede iz mehanskog dvorišta na

konju, nije literarno velika vizija, ali je svakako jedinstven prizor u literaturi dvadesetih godina, prizor u kome, ipak, ima nečega neumitnog, kao i u *Burleski gospodina Peruna boga Groma* Rastka Petrovića (koja, uostalom, objavljena je iste godine kada i ovaj Mladenovićev hajduk na govedu). Neumitnost ovoga hajduka je neumitnost žudnje za varvarski-iskonskim, a

ulicu jedno *govedo*. Uplašena se životinja trzala, a jedan je dečko udarao po sapima suhim *svinjskim butom*. Glomazni i krupni čovek popi naglo još jednu čašu vina, i obrgli ponovo krčmaricu. On je došao jutros drumom iz planine, i ušao u krčmu da pije. Razdražen i pijan, on je pocepao svoje odelo, razbacao ga po kafanskim klupama i sad stoji tako samo u košulji. Grdio je javne derviše i smejao se njihovim zakonima. Mnogi, uplašeni, izbegavali su da ga čuju. Niko mu nije znao ime; ali se već svuda šaputalo:

Hajduk! . . .
Hajduk došao! . . .
Hajduk! . . .

I opet se svuda zahori smeh . . . Neko privede *govedo* bliže, i ova krupna čovečina usede na nj. Ha! Ha! Ha! Nekoliko pijanih ljudi držali su i njega i govedo. On se kreveljio, mumlao i otimao, ali najzad ipak steže čvrsto govedo za rogove, govedo se trzalo, mukalo isprekidano i piljilo usijanim očima u gomilu . . .

. . .

Gomila ljudi i dece još više se prikupi oko čudovišta koje je uzjašilo *govedo*. Najzad neko smače ular sa goveđe glave. Uplašena životinja ustuknu nazad. Gomila je opkoli, a neko uhvati pijanu čovečinu za košulju i smače mu je sa rutavog tela! Ogromni smeh odjekne ulicom:

U-a-a-a! . . .

Hajduk osta go na goveđim leđima! Krv mu jurnu u glavu, i on progunđa nešto gadno kroz zube, ali steže još čvršće noge uz goveđa bedra i uhvati se snažno za rogove. Govedo je uzbuđeno dizalo u vis ukočenu glavu, tapkalo nogama na zemlji, i — pođe! Pođe! Gomila se zgranu od čuda, i neki se već razbegoše. Ipak mnogi ostanu. Petoro dece je išlo napred, a jedno je od njih nosilo suv *svinjski but*, nataknut na motku. Deca su se smejala i kreštavo pevala:

Hajduk ide
Drumom našim,
I govedo jaši!
I govedo jaši! . . .

Dajte vina!
Pa neka se
Tad niko ne plaši,
Nikoga ne plaši! . . .

Svi se krenu niz ulicu. Male i ćupave glave virile su kroz prozore, a pijani *Hajduk* jahao je govedo. Go, strašan i rutav! Glomazne mu butine dodirivale topla

čudovišnost njegova jeste takođe neumitna čudovišnost ove snage koja je vrhovni, krajnji cilj, koja istovremeno i ushićuje i izaziva podsmeh. Ona deca, u Mladenovićevom prizoru hajduka na govedu, koja trče za njim i smeju se (jedno dete je, čak, *svinjskim butom* udaralo govedo na kome se našao hajduk), takođe nisu »uletela« u ovu viziju slučajno: to je neumitan smeh koji izaziva ovaj hajduk, ta samociljna snaga koja nema cilja izvan sebe, koja je besciljna i, u svojoj besciljnosti, istovremeno i ushićavajuća i smešna, snaga koja se odvojila od svakoga cilja, i svakog smisla, i koja je, u toj bez-ciljnosti i bez-smislenosti, patetična, groteskna. To je ona ista groteskna hajdučka (»varvarska«) snaga koju je otkrivao, nešto posle Ranka Mladenovića, Branko Ve Poljanski, sanjajući o vaskrsu ove vizije hajduštva na beogradskim Terazijama ratnih bogataša i ratnika-prosjaka, i na svome putu ka Parizu, u kome neće biti hajduk ni na konju ni na govedu nego prosjak; i to je, suštinski, ona ista grotesknost do koje je dolazio Rastko Petrović u svojoj »mišićnoj ekstazi«, tom velikom snu o povratku iz Civilizacije u Telo kao u nekakvo večno varvarstvo. Grotesknost je ovde i u stavu i u pokretima. Ona je neumitnost odsustva cilja, ili neumitnost samociljne snage.[2] Gde ima cilja nema grotesknosti, ali ni Ranka Mladeno-

goveđa leđa, i klizile po debeloj i vrućoj kičmi razdražene i uplašene životinje. Stare se žene gadile, a mlade su krišom gledale požudno golog čoveka i drhtale i od strasti i od stida. A *on* je jahao, jahao, jahao! Odmah za njim koračala su još tri pijana čoveka, noseći njegovu košulju. A *on* je jahao, i držao se čvrsto za rogove. Krupni brci pali mu na ramena, a kosmate obrve štrčale uz čelo . . . Pred jednom berbernicom povezan peškirom oko vrata, stajao je poluošišan čovek i gledao. Dva stara čoveka, pred obližnjom kapijom, šaputala su poverljivo o tome, kako je *taj* smeo da siđe sa planine, da ostavi drumove i da dođe danas ovamo!

Povorka se kretala niz ulicu, kao oblak. Na mah neko viknu, da derviš ide. Dečko, koji je nosio na motci nataknuti *svinjski but*, baci ga uplašeno na zemlju, i strugnu u pobočni sokak. Prevarili su ga! A pijana čovečina se nijala na govedu, kezila, kolutala očima, plazila svoj debeli i rapavi jezik i — jahala! Negde lupnu kanta, i opet se začu: U-a-a-a! . . . A deca su još kreštavo pevala:

Hajduk ide
Drumom našim,
I govedo jaši!
I govedo jaši!«

[2] Hajduk u epskoj poeziji nikad nije groteskan: on nije samociljan, već ima cilja: on je *u istoriji*. Ne postoji grotesknost u istoriji, jer u njoj nema samociljnosti. Samociljnosti je izuzimanje iz istorije (kao od osmišljavanja ka određenom cilju), ili nesposobnost za istoriju. U srpskoj poeziji, pre ovoga Mladenovićevog *hajduka na govedu*, hajduk će potražiti svoju renesansu kroz

vića. Cilj »sređuje« svet u poredak strogog kauzaliteta; on uspostavlja veze između uzroka i posledice. On je smislen, i zato je kontinualan: on stvara kontinuitet. Gde nema cilja, ili gde je postojanje (samodovoljna snaga postojanja) cilj po sebi, nema kauzaliteta, i nema kontinualnog toka: ne samo što je sve diskontinualno u »velikim razmerama«, nego i u najmanjem, najbeznačajnijem pokretu. Diskontinualnost prodire između uzroka i posledice, u kontinualni (uzročno-posledični) red; ona otvara praznine u tom redu, kidajući ili, čak, i naglavce izvrćući odnos uzroka i posledice: to je snaga bez cilja, snaga oslobođena od smisaono-kontinualnog finalizma, provala »čiste« snage kao provala sile diskontinuiteta koja kida smislenost pokreta (njihovu »ciljnost« kao opravdanost ciljem). Snaga što se izražava diskontinualno-istrzanim pokretima, groteskno nesaobraznim ma kojoj stvari (ma kom cilju), groteskna snaga koja je besciljna i anarhistički razaračka za svaki cilj, i smisao, jedna besmisleno-protiv-smislena snaga omamljena sama sobom, ona koja sve izvrće naglavce i koja kao da u tome podjednako nalazi i prenerаženje i ushićenost, jednu *prenerаžavajuću ushićenost,* između tragike i komičnosti, između jeze i humora, kada se za hajduka traži konj iz epskog deseterca, a nalazi govedo, i kada se javlja, usred ovog pokušaja obnove varvarske Noći, »čovek sa ustima na potiljku«.[3] Ta usta na potiljku, ili hajduk na govedu, to je ova nemogućnost reda, ili nered (apsolutna nemogućnost) kao jedina mogućnost: hajduka Ranka Mladenovića doživa red

vizije i deseterac Dragoljuba J. Filipovića, u njegovim pesmama pisanim između 1916. i 1918: tamo je on, kada se javi, izvor i jemstvo dramatičnosti slike, ali i dramatičnosti zadržanog, a silnog, pokreta (kao u Filipovićevom viđenju Vidoja Žeravice), ali nikad nije groteskan: njega vidi svest još ubeđena u njegovu mogućnost, svest kroz čiju magnovenu epsku restauraciju, — posle Krfa, posle ostrva Vida, — kao da je i ovaj hajduk potražio svoje vaskrsenje. Međutim, prividnost tog vaskrsenja otkriva se upravo kroz ovu neumitnost grotesknog Mladenovićevog hajduka na govedu: prognan iz istorije, istorijski nemogućan, on je taj cilj po sebi koji je vanvremen i protiv vremena, i u tome smislu groteskan. U njemu kao da ima nešto od Kraljevića Marka, koji je na mahove takođe groteskna samociljna snaga, jedina grotesknost za koju zna epski deseterac: izraz prekomernosti koja je opijala epskog pevača, ali koja se, na trenutke, javlja i kao ovako groteskna i u njegovom duhu. Hajduk Ranka Mladenovića je sav okrenut prekomernosti, tako da i njegova »kosmička« lirika, koja ne peva hajduštvo neposredno (ali valjda zato što pamti ovu žudnju za apsolutnom snagom apsolutnog hajduštva, koje je postalo na neki način »kosmičko«), kao da kroz *prekomernosti,* u snu o hajdučkom romantizmu, »sjedinjuje« hajduka i Kraljevića Marka.

[3] U dramskoj gatki *Grivna,* Beograd, 1928.

(u dramskoj gatki *Daća* to je običaj vezan za smrt: da treba neko podoban za to *da otkrije* ikonu koja je pokrivena čim se smrt dogodila), ali red koji se više, u stvari, ne može ispuniti: hajduk na govedu, to je ovaj nered, ova provala besciljno-diskontinualnog, van-vremenog i protiv-vremenog, *eskpresionistički* hajduk Ranka Mladenovića.

On je simbolično oličenje najbitnijeg, i najsamosvojnijeg, ekspresionizma Mladenovićevog kao same suštine ovoga pesnika. Svakako, ekspresionizam u vizijama i rečenicama Ranka Mladenovića nalazi svoje mere u nemačkom ekspresionizmu;[4] ali to je i neumitni ekspresionizam ove diskontinualnosti besmisleno-besciljne »varvarske« snage, ili ekspresionizam kao neumitnost ovoga hajdučkog romantizma o kome je Mladenović sanjao, *ekspresionizam kao jedina mogućnost ovog nemogućnog romantizma.* Hajduk, u najprisnijem i najznačajnijem iskustvu Ranka Mladenovića, je anti-istorija, anti-vreme: dozivanje ovog hajduka je dozivanje nemogućnosti, tako da on postaje paradoksalna *»forma« nemogućeg kao jedine mogućnosti,* jedna *forma u prskanju,* nemogućna forma paroksističke anarhije kao apsolutne ili besciljne slobode, snagom besciljno-diskontinualnog *izbačen u prostor iz vremena,* i iz zbilje u ne-zbilju, iz o-zbiljnosti u ne-ozbiljnost, iz romantizma u groteskno-diksontinualni anarhistički ekspresionizam kao nemogući romantizam, i to po neumitnosti koja će se potvrditi, nezadrživo, gde god se potraži taj hajdučki »varvarin«, a valjda najizvornije, osim u nekoliko trenutaka Ranka Mladenovića (u kojima on i ne mora biti neposredno-tematski naznačen ali je ipak prisutan), u duhu i vizijama Branka Ve Poljanskog. To je *kraj* u jednom *ustanku zabune,* u kome su pesnici pokušavali da budu poslednji hajduci, i to ne mireći se (i u stilu pseudo-dadaizma i u stilu ekspresionizma) sa sobom kao sa pesnicima, sanjajući da budu hajduci, pa

[4] »Njegovo pesništvo je zaista jedna reakcija na doskorašnje konvencionalno impresionističko shvatanje pesništva, i, svojom estetikom paroksizma, svojom neprestanom težnjom za što snažnijom, što nemogućnijom lirskom slikom, svojim ustanovljenjem ‚mahnite pobune stiha', ono može biti smatrano ekspresionističkim sa isto toliko prava kao i drame Georga Kajzera (Georg Kaiser), satirični crteži Georga Grosa (Georg Grosz), filmovi kao *Kaligari,* koji je bio događaj, ili uzbudljivi, fantastični, izvanredni *Nosferatu,* ili ranije drame i poeme Miroslava Krleže, ili poetski *Dnevnik o Čarnojeviću* Miloša Crnjanskog« (Marko Ristić, *Pesme Ranka Mladenovića, Politika,* 1. avgusta 1928, XXV, 7274; v. u knjizi *Književna politika, članci i pamfleti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952).

čak, — kao u duhu Poljanskog, — i da im se reči pretvore u atentatorske bombe, ali u kome su hajduci jahali na govedu a ne na konju: kraj u kome su bili smešni, i kad su sami sebi pokušavali da uteraju strah u kosti, u svojoj van-rednosti kao u samoj svojoj nemogućnosti, očajavajući zbog toga ali i osuđeni na mračnu, paroksističku ljubav za svoju nemogućnost kao za jedinu svoju istinu, i ističući tu nemogućnost svim sredstvima koja su im bila na raspoloženju, pokretima istrzano-diskontinuiranim (i disproporcionalnim: pokretima koji ništa ne »hvataju«, jer su pokreti u praznom: u prostoru bez cilja), bez mere, groteskno-smešnim, i slikama čija naglašena paradoksalnost crpe energiju iz ove paradoksalne nemogućnosti kao jedine mogućnosti, one uvek iste iz koje će se objaviti Ranko Mladenović stihom:

Sam na svom koplju svoju glavu nosim!

To je vrhunski paradoksalna slika. Ako je u poeziji Ranka Mladenovića ovakva slika osnovni element izraza (kao uostalom i u poeziji Branka Ve Poljanskog), i ako je njegov pokret isprekidan, — kao u prvim nemim filmovima, — jedva mogućan, a često, u svojoj nemogućnosti, i potpuno *izveštačen*, taj ekspresionizam paradoksalne slike i istrzanog pokreta koji kida rečenicu ovde je neumitan.[5] Drugačije, izgleda, nije moglo da

[5] Centralno otkriće moderne srpske poezije (posle Devetnaeste) jeste otkriće diskontinuiranog, kao iracionalno-vansmislenog. Otuda se evolucija ove poezije, u njenim najznačajnijim pojavama, javlja i kao svojevrsna *evolucija samog osećaja diskotinuiteta*. Ta evolucija ide od modernizma, koji je, posebno u najautentičnijem svom vidu, u delu M. Crnjanskog, otkrivao diskontinuitet i njegove neumitnosti, preko »varvarske« poezije Rastka Petrovića, koja je veliko i poetski sudbonosno otkriće iracionalno-diskontinualnog, ka nadrealizmu kao ka punom otvaranju iracionalno-diskontinualnom. Pri tome, doživljaj diskontinualnog upadljivo se intenzifikuje, a sama evolucija, koja će od modernizma ići ka njegovoj negaciji (pesnički nagonskoj, ali ne retko i programski svesnoj), podrazumeva ovo intenzifikovanje iracionalno-diskontinualnog.

Jednim svojim tokom, koji se ne produžava kroz Rastka Petrovića, ali koji će biti moćno određen njegovim pesničkim iskustvima, ova evolucija je u znaku ekspresionizma. Ma koliko da je ekspresionizam često samo menica bez pokrića u mnogim pokušajima i člancima modernista, on je u najautentičnijem modernizmu, u poetskoj prozi *Dnevnik o Čarnojeviću* Crnjanskog, neporečan, i podrazumeva diskontinualnost, koja kida vreme i rečenicu, onemogućavajući »klasično« vreme uzročno-posledičnog kretanja, a kojoj je izvor u odsustvu cilja, kao odsustvu smisla, ali i u njegovom odbijanju: on podrazumeva moment negacije.

bude: tu gde sve ide protiv vremena sve teži ovoj slici u prostoru, i to slici prožetoj prekomernošću, velikih dimenzija, ali tako je sve osuđeno i na ovu neizmernu muku kretanja. Ranko Mladenović kao da posrće, neprestano, a pokreti su mu iskidani i nesinhronizovani, i tragični i groteskni zbog toga. Ističući, među prvima u srpskoj poeziji, ideal varvarske snage kao ove snage u vanvremenom prostoru, on je (po neumitnosti koja se produžavala i kroz druge miljenike kulta varvarske snage, od dadaiste Dragana Aleksića i zenitista do najpesmotvornijeg, ali najtragičnijeg od svih, Rastka Petrovića) otkrivao tragikomičnost i groteskност neo-varvarstva. Kob disproporcioniranosti, koja će potresati, ogromnim talasima, biće Rastka Petrovića, otelovlju-

Međutim, ako je ovaj moment preduslovan najbitnijem modernizmu, sam modernizam nije njegovo razvijanje, već, naprotiv, zamiranje tog momenta negacije, a samim tim i senzacije diskontinualnog, putem ka blagozvučnosti poeme *Stražilovo* koja objavljuje lutanje, ali stihovima koje se uz vrhunsku blagost i mekotu prelivaju jedan u drugi, prelivanjem koje pretpostavlja osećanje kontinualnog, ma koliko da je ono zadržano u sferi intuicije. Gde je diskontinuitet (i eskpresionizam), tu nema blagosti, a najmanje ovakvog prelivanja.

Otuda će negacija modernizma biti i negacija ove blagosti koja je potpuno oslobođenje od svakoga stava *aktivne* negacije: to je izvanredno pojačan moment diskontinualno-iracionalnog u »varvarskoj« poeziji Tela Rastka Petrovića, koja je poezija naglašenog sukoba sa istorijom, sa Civilizacijom, u snu o povratku varvarstvu kao pre-istorijskom svetu koji ne zna za vreme, i koje, kao aktivni ideal, u ovoj svesti cepa vreme i onemogućava svaki kontinualni sled i kontinualnu celovitost pokreta-stiha i pokreta-strofe, i to je pokušaj kratkotrajne dadaističke negacije Dragana Aleksića, zatim zenitista Micića i Poljanskog i samog moderniste Ranka Mladenovića. Pri tome se javlja i težnja za osvajanjem »čistote« ekspresionizma (u prvim tekstovima Micića i Poljanskog, u poeziji Mladenovićevoj), i to buđenjem (produbljivanjem) imperativa negacije, uz nesumnjivo korišćenje mnogoznačnog iskustva Rastka Petrovića, čija je poezija diskontinualno-iracionalnog isto toliko prisutna u poeziji jednog Rada Drainca i u zenitističkom idealu »barbarogenijstva« koliko i u buđenju budućega nadrealizma.

Ekspresionizam, najavljen u modernizmu, ali u njemu i izgubljen, kao da pokušava da se objavi i u anti-modernističkoj poeziji, kroz ovaj pokušaj obnove negacije koja doziva san o »varvarstvu« kao o pre-istorijskom, vanvremeno-diskontinualnom, i, neumitno, *groteskном*. Otuda ovaj porast »varvarske« groteskности; i otuda tu, umesto romantizma jesenjeg, stražilovskog Branka Radičevića iz Crnjanskovog *Stražilova* (ali i iz nekih stihova basnoslovno polifonog Rastka Petrovića), dozvanog žudnjom za iščezavanjem, putem nebesa (modernistički »eterizam« i »fluidnost«), romantizam hajdučkog »varvarstva«. Ranko Mladenović je »kosmičar« u stilu neporečnog modernizma (i, čak, povremeno sav u »mesečini« sentimentalizma), ali on je i jedan od malobrojnih pesnika čiji pokušaj obnove i intenzifikacije ekspresionizma (negde između 1920. i 1926), iako bez dubljih posledica, i sasvim marginalan, ipak znači krizu

jući se jedinstvenim vrtlozima njegovih ritmova i iskazujući se kao grotesknost onoga što je bez mere jer je bez cilja, došla je do pesnički neuporedivo manje značajnog ali, ipak, neporečnog, izražaja i u *Zvučnim elipsama* Ranka Mladenovića. Ako Ranko Mladenović ne zna za onu veliku polifoniju pokreta koja je, ritmovima gejzira, ključala stihovima pesnika *Otkrovenja*, to je zato što se on ni izdaleka ne predaje vrtlozima »varvarstva« onako kako im se predavao ovaj strastveni poklonik »mišićne ekstaze«: uza sve svoje snove o oslobađajućem, diluvijalno-ekstatičnom varvarstvu, on je ipak ostajao *modernist* po tome što je zazirao od tela, i što ga gotovo nije ni imao. Modernisti ne

modernizma koja se izražava, povremeno, i izrazito anti-modernistički (svesno, u zenitističkoj varijanti futuro-dadaističkog ekspresionizma, i pretežno nagonski u poeziji Ranka Mladenovića). To nije više »intuicionizam«, ideal lakoće koji će podjednako usloviti izvesnu obnovu ideala muzičkog simbolizma i najavu novoromantizma, a pogotovo ne estetizam narcističkog Ja čiji pseudo-romantizam produžavao se i kroz modernizam, nego pokušaj otvaranja iracionalnosti, »varvarskoj« snazi anti-estetskog, humoru i samoparodiji. Jedina knjiga pesama Ranka Mladenovića, *Zvučne elipse*, *Lirski kaprisi (izdanje Knjižarnice Gece Kona*, Beograd, 1928), istovremeno je i izraz modernizma i izraz ove, kratkotrajne a nesumnjive, pre-nadrealističke njegove krize u znaku ovog pokušaja obnove ekspresionizma. Ona je spoj kosmičkog modernizma i ekspresionizma, i to uz očito naglašavanje ekspresionističke groteske, koje je sve izrazitije iz stranice u stranicu: istorija ove evolucije, od modernizma, — i to u njegovoj sasvim »umerenoj« varijanti, u kojoj je sentimentalizam neporečno prisutan, — do pokušaja obnove ekspresionizma, jeste i istorija ove knjige: pesme u njoj nastajale su od 1920 (neki stihovi napisani su, verovatno, već 1919), pa sve do njenog objavljivanja. Ranko Mladenović objavljivao je te pesme najviše u *Misli*, počev od 1920. Neke od najznačajnijih štampane su u ovom časopisu 1922/1923, kada je Ranko Mladenović bio njegov urednik, pretvarajući ga od glasila književnog i ideološko-političkog konzervatizma Sime Pandurovića i Velimira Živojinovića-Massuke u časopis značajan za razvoj moderne srpske literature i poezije. [Po završetku prvog svetskog rata objavio je stihove prvi put u *Demokratiji*, 1919 (pesma u prozi, *Vizionarna lirika*). Osim u *Misli*, štampao je pesme u *Putevima* (1922), *Budućnosti* (1922), *Srpskom književnom glasniku* (najviše 1921, 1922; 1928—1931. i, zatim, 1936), *Reč i slika* (1926), u časopisu *Život i rad* (1928—1929. i 1938, kada je tu objavio poslednju svoju pesmu pre rata, *Ispovest*, u knj. *XXVII*, br. 12—13, potpisanu samo inicijalima R. M.), u *Vremenu* (1933, br. 3957, i 1934, br. 4401; ova druga pod naslovom *Paćaris*). Pisao je poeziju i pre 1914, — od 1908, kada je, izgleda, prvu pesmu objavio u listu *Momčilovac*, — ali to su bila traženja bez većeg značaja: god. 1909, 1912. i 1913. njegove pesme objavljivalo je *Delo* (devet pesama u prozi, pod naslovom *Na crnim palubama* 1913, god. XVIII, knj. LXVIII, br. 1), *Srpski književni glasnik* (šest pesama u prozi, iz istog ciklusa, 1912, XXIX, 6), *Mali žurnal* (1909) i *Zvezda* (1912).]

znaju za telo, i nemaju tela (od Vinavera, preko Todora Manojlovića ili Siba Miličića do Miloša Crnjanskog): modernizam je bestelesan, i protiv-telesan, i u tome smislu, i kada je ekspresionistički inspirisan, — dakle kad nije samo stilizovan, nego kad ide iz stvarnog iskušavanja diskontinualnog, kao u prozi Crnjanskog, — on je jedan izvanredno umereni, i suštinski ipak prividni ekspresionizam, pa zbog toga, svojom protiv-telesnošću, svojom zaverom oslobođenja od zemaljske specifične teže, svojim »kosmizmom« kao snom o »fluidnom«, ili »eterističkom«, lebdenju u nebesima, novoromantičarski otvoren simbolizmu. On je idealistički dosledno »astralan«: »telo« vazduha (senke koje se ljube, bludeći u imaginarnom prostoru), a ne telo krvi i mišića i živaca. Ekstaza napuštanjem Tela, a ne ekstaza koja uranja u njegovu iracionalnost: *»intuicionizam«* i, u njemu, ipak više laki dodiri stvari, *impresija*, a ne *iracionalizam* koji je tamo gde je vernost telu i telesnosti, i gde se hoće konkretnost, u apsolutnoj vernosti stvari.

Ranko Mladenović peva o svojim rukama i o svome telu, ali te ruke su *nestvarne modernističke ruke*, koje, umesto »mišićne ekstaze«, u preobilnosti materijalne snage, između ushićenja i užasnutosti Rastka Petrovića, mogu da vršljaju po kosmosu kako im se hoće:

Kad evo:
mesec sam levom rukom
preneo čudno na zapad,

a takve su mu (modernističke) i usne: one što su sposobne, jedino, da ljube oči vasioni:

Ja ljubim tvoje oči, vasiono!
I svaku zvezdu sa poljupcem srušim,
u beskonačnu
lokvu mojih snova,
i na poslednjem zvuku se ugušim,
na kom se začnu osećanja nova.

On je sposoban, istina, da vidi kako

samo po nebu jure grešnici
i otvaraju rane
na svojim obrazima,

ali u toj jurnjavi (nebeskoj) »grešnika« nema stvarnog ranjavanja, jer nema stvarnog tela, i nema stvarnog »greha« (koje je samo tamo gde je stvarno telo), nego jedino *prividа* greha, onoga što se iscrpljuje mogućnošću — sasvim bezopasnom — da se *mesečina* doziva rečenicom-stihom: »Bogorodice moja gola«. Ta gola Bogorodica kao mesečina jeste mesečarska: ona (njeno telo, njena golost) rastapa se u mesečini kao u sanjanom, dozivanom (a nedozvanom), simuliranom mesečarstvu modernizma. Taj modernizam »kosmičke« lirike posle Devetnaeste (izrazito između 1920. i 1922), u naglašenom kultu nemara prema svemu, neobaveznosti i neodgovornosti (od sopstvenog tela do istorije), sa idealom nekoga nadstvarnog indeterminizma koji bi bio sveoslobođavajući, ali do koga bi se došlo bez stradanja, koji ne bi bio iskupljen (plaćen) nikakvom patnjom, ni u duhu ni u telu, to besplatno ludilo (i više *lucnutost* nego ludilo), i to mesečarstvo bez tektonskih poremećaja tela i svesti, u bezbrižnoj, melanholično-osmehnutoj lakoći, — taj modernizam produžavao se i kroz Ranka Mladenovića. Čak, on je u njemu našao jednog od najizrazitijih svojih predstavnika.

Pa ipak, ako njegov zahtev za povratkom varvarstvu, — za njegovom Noći koja bi imala da bude nekakva, takođe, Noć »pre-logičke« svesti Levi-Brila, Noć u kojoj se neka beskrajna afektivnost (velika afektivna Noć) izražava patetično-grozničavim oscilacijama između ushićujuće bezmerne snage i beskrajnog straha punog fantastike mističkog folklora vampira i veštica, — ako taj zahtev ne ide iz stvarnog »varvarstva« stvarnog tela, iz njegove iracionalnosti razarajući-samo-razarački sukobljene, kao u mesu i svesti Rastka Petrovića, sa racionalnim, — ima u njemu i stvarnog *nagona ka »varvarskom«*. Taj nagon ni izdaleka se ne iskazuje *napetošću*, u sukobu svesnog i van-svesnog, kao kod Rastka Petrovića (koji, upravo kroz taj sukob, otvarao se nadrealizmu, bivajući nekim svojim stihovima i para-nadrealist, ali koji je, isto tako, i sa iskustvom istoga sukoba, odbijao nadrealizam); još manje će on uspeti da se raspeva, u velikom transu, kako se raspevao kroz Rastka Petrovića i njegove ekstatično-»primitivne« stihove. Ali, ako ga nije doveo ovoj napetosti, koja preti prskanjem i telu i pesmi, i koja hrli u raspevavanje kao u spasavanje od preobilja ove sabijene energije, od sukoba do sukoba, iskazao se on, uprkos svoj racionalnosti Mladenovićevoj, *snagom groteskнosti*. Kad hoće da je u zanosu, ovaj racionalist jači od svake stihije vanrazumskog pada u izveštačenost, u predumišljajnost što se

služi veoma jevtinim trikovima i blefovima koji odavno ne pale, ni kod najlakovernije publike.[6] Međutim, čak i u toj njegovoj izveštačenosti, u tom afektiranom pseudo-zaumlju, kojim ovaj modernist-»kosmičar« pokušava da se prebaci (i to kao velikim skokovima) sa obale modernizma na obalu posle-modernističkog i anti-modernističkog diskontinuiranog iracionalizma, groteskнost, ma koliko negovana, ipak je suštinski izvorna: u osnovi,

[6] U folkloru ga je privlačila sujeverica, kao neka bezizlazna Noć puna strave, a mađijanje ga je opsedalo kao tehnika za dodir sa ovom Noći strave, a ne kao nauka za pobeđivanje zla. On je od etnografskih zbornika očekivao mistiku jeze. Ako je Rastko Petrović, koji je *Burlesku Gospodina Peruna boga groma* objavio iste godine (1921) kada je i Ranko Mladenović objavio dramsku gatku *Daća* (gatka *Sindžiri* objavljena je prva: u časopisu *Misao*, 1920, knj. V, sv. 1, a zatim, posebno, 1926; v. *Dramske gatke, 1—3*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1926—1929), očekivao od folklora veliku radost paganstva, erotsku iracionalnost koja provaljuje granice vremena i povezuje, u istom prostoru, mistifikovano mladićstvo i devojaštvo staroga slovenstva, u igri nezavršivog kola, Ranko Mladenović hteo je da u folkloru nađe Noć jezovitosti. On se tom strašću za Noć folklora javlja, nesumnjivo, kao prethodnik Momčila Nastasijevića; ali, dok je Nastasijević hteo uvračanu dušu, tamno-vilajetsku misteriju bezizlaza, dejstvo nedokučnih kobi, Ranko Mladenović hteo je, pre svega, scene strave i jezovitosti. Pri tom, on nije pribegavao intervencijama u jeziku, kao Momčilo Nastasijević, čija tamno-vilajetska kob nerazrešenosti ide, pre svega, iz jezika, nego je pisao, jezikom dosledno savremenim (potpuno racionalno rasvetljenim i uglavnom bezličnim), svoje dramske gatke kao *scenarija za film:* u ovim dramskim gatkama psihologija teži tamnosti, ali naglasak nije na njoj, nego na jezovitosti prizora, s tim što se on nezadrživo predaje preuveličavanjima za kakve nije znao niko ni pre ni posle njega. Kao što je tražio prekomernost apsurdno-paradoksalne metafore u poeziji, tako je ovde tražio *prekomernost jezovitosti*.

To su, najčešće, scene smrti i zločina, ali i rodoskvrnuća (tog motiva kome će se, kasnije, tako *opsesivno* posvećivati Nastasijević), a neretko i davni, polu-paganski polu-hrišćanski pejzaži u kojima podivljala gomila, u religijsko-erotskom, kolektivnom zanosu, igra obredne igre ljubavi i smrti oko krsta na brdu, u atmosferi prezasićenoj surovošću, pod senkom čudovišnog, a vidovitog, svevlasnog *Čoveka sa ustima na potiljku* (u gatki *Grivna)*, pod užasnim ćutanjem devet jezika ubijene aždaje, zaista kao u scenarijima ekspresionističkih filmova u kojima treba *bajka*, poreklom iz priča primitivne duše obnovljene strahom, da se kroz masu jezovitih scena najzad nametne kao stvarnost. Mladenović kao da je verovao, omađijan sistemom prinudnih radnji primitivne duše, ogrezle u strah i sujevericu, da se velikim insistiranjem na jezivom, iz scene u scenu, može i jezovitost kao u pričama za decu ipak da useli u ljudsku dušu. Njegove scene strave su nastale u toj veri. To su preuveličavanja koja nezadrživo slede jedno drugom: *kvantitet* tih scena jezovitosti, koje svojom preteranošću upravo izazivaju podsmeh, kao da je imao, — po ovoj njegovoj nadi, — da pređe u *kvalitet* obnovljene primitivnosti. (Sve je kao u uvodnim rečenicama *Grivne*, kojima se opisuje scena za ovu dramsku gatku: »U uglu kovčeg od teškog drvoreza; na kovčegu skrinja; u njoj zlatna tepsija sa pepelom. U pepelu

gravitaciju vremena u prostoru«, kako je on to sam verovao (tvrdeći još da »pružila se (. . .) beskrajna i uzrujana zmija, kroz sve nas, i mi je osećamo u sebi, nosimo u sebi, da bismo je nahranili veličanstvom prirode koju takođe gajimo u svom instinktu«),[7] to po svemu *jeste* nemogućnost, ili onemogućavanje, impresije (i, sa njom, sve dotadašnje u osnovi »impresionističke« lirike), u ime ekspresije. Ali ne zato što se, po literarnom programu, po nenapisanoj poetici ekspresionističkog duha, konfuznog ali prisutnog, nesumnjivo, u književnosti i u poeziji ovoga doba, neće impresija koja »ima samo jednu ruku, i njome hoće

iracionalnost neuporedivo većim no što je bila njegova sopstvena sposobnost za iracionalno, i on im se upravo zbog toga i predaje. Njegovo okretanje folkloru (koje je istovremeno sa daleko poetski tvoračkijim interesovanjem Rastka Petrovića za »mladićstvo narodnog genija«), predstavlja izraz radikalno promenjenog stava prema folkloru: to je formalno u tradiciji romantizma, ali u suštini je izraz žudnje za iracionalnim, tim veće što je sama sposobnost za iracionalnost manja od ove žudnje. Folklor sujeverice je za Ranka Mladenovića obećanje iracionalnog; on hoće iracionalno, ali on je ispod moći za iracionalno. Otuda on očekuje tu moć od etnografskih zbornika; otuda on, izučavajući etnografiju (koju je poznavao, izgleda, bolje od ma koga drugog pesnika svog vremena), neće etnografovo razumevanje utilitarne svrhe jednoga čina, nego sâm taj čin oslobođen od svoga smisla (svrhe). Ako i kod njega ima tamnog vilajeta, taj tamni vilajet nije izraz vernosti njegovome duhu nego, naprotiv, nevernosti: to je tamni vilajet racionalnoga sistema običaja koji je, međutim, zaboravljen, pa je ostao samo običaj, van sistema, tamni vilajet zagonetke bez odgonetke. Racionalizam zagonetke, koja unapred zna odgonetku (i samo je njena metafora), treba ovde da postane iracionalizam zaboravljanjem odgonetke. Literarna naivnost, do koje je dolazio Ranko Mladenović, jeste naivnost ove njegove vere u automatski neumitnu iracionalnost izobičajenoga običaja (ili zagonetke bez odgonetke): njegova prosta dijalogiziranja (bez suštinske dramsko-dijaloške maste) etnografskog materijala, koja ostaju bez ikakvog dejstva, otuda su. Njegova usiljenost, koja je ponekada upravo smešna, od vere je u prenerażavajuće dejstvo izobičajenoga obrednog čina kao takvog, a uvek izraz njegove nemoći za stvarno otvaranje iracionalnom, tako da ». . . pravo postignuće te potresne fantastike, prava efikasnost njena osujećeni su baš tom svesnošću, tom namernošću, pa dakle čak i nekom artificielnošću, koje su u osnovi stvaranja takve proračunate groze. No dočarana je ipak jedna tamna, krvava misterija nesavladljivih, primitivnih, nagonskih ljudskih reakcija; i to dočaravanje, ovako uobličeno u dramske fragmente jedne subjektivne, pa ma i proizvoljne, mitologije, treba protivstaviti, ovima na porugu, svima šablonima konvencionalnog i suvog tretiranja dramskih mogućnosti, u kojima se do potpunog iscrpljenja, i dalje još, zadržavaju i premeću nekoliko banalnih i najpovršnijih podataka ljudskih misli i strasti« (Marko Ristić, u prikazu *Grivne* Ranka Mladenovića, u članku *Jedna plaketa i jedan plakat. Politika*, 11. februar 1930, XXVIII, 7821; v. u knjizi *Književna politika).*

[7] U eseju *Arhitektura nove zajednice; Misao*, 1923, XII, 83.

sve stvari da dotakne«, a hoće ekspresija, koja, upravo obratno, »ima bezbroj ruku, i njima u momentu hoće jednu stvar da obuhvati,[8] nego zato što to hoće ovaj vanvremeno-diskontinualni (i diskontinuirajući) »moment«, taj trenutak kao jedino »vreme« anti-vremenog diskontinuiteta koji hoće »ekspresiju«: diskontinuitet je »ekspresionistički«; »varvarstvo«, kako ga je doživljavao i Ranko Mladenović, — ali i drugi, u srpskoj poeziji, retki njegovi tražioci, — jeste »ekspresionističko« onoliko koliko ne zna za vreme. Sâm zahtev za povratkom ovom varvarstvu jeste zahtev (i kod pretežnog moderniste-kosmičara Ranka Mladenovića) za povratkom iz kontinualnog u diskontinualno, ili zahtev za »skokom« iz vremena u prostor. Ona ekspresionistička »cepanja« rečenice, i ono *sadašnje vreme* kome rečenica ekspresionizma neodoljivo teži, sve one *rupture,* naprsline, beline, pauze, između dve rečenice, to je onemogućavanje vremena ili kontinualnog sleda, pravcem ka diskontinualno-prostornom, kao nekoj nepokretnoj večnoj sadašnjosti, s onu stranu prostora, u kojoj je pokret nemogućan onako kako je nemogućno vreme u ostvarivanju određenog cilja, ali i u ostvarivanju određene *stvari* (kao stvari tog cilja). Sve te »bezbrojne« ruke ekspresije jesu ruke trenutka, ili zaustavljenog vremena: ruke lišene kontinualnog pravca, onako kako su lišene cilja u vremenu, ruke usred apsolutnog prostora, koji je samo tamo gde je besciljnost, i u kome stvar izgleda (pričinjava se) kao apsolutna u svojoj stvarnosti, ali koja je, međutim, nedosežna: nema *pokreta* za tu stvar. Bezbroj ruku oko jedne stvari, to nije jedna stvar, nego bezbroj stvari ili, još tačnije: bezbroj u jednoj stvari (bezbroj u jednom), ekspresionizam ne kao teorija idealne pune ekspresije, nego ekspresionizam *kao praksa* ovoga rasturanja stvari. Ekspresionizam ništa ne konstituiše, i nije jemstvo koherentnosti; ako on ostavlja utisak velikog, iskonski nezadrživog, prokljućalog kretanja, to je upravo zato što nema stvar jer ima bezbroj ruku (i obratno — što ima bezbroj ruku jer nema *ni jednu* stvar), i što je njegovo kretanje jedno uzaludno, ali samim tim i prividno kretanje, neko »čisto« kretanje čija »čistota« je od nepostojanja stvari, ali koje je u svojoj čistoti i prividno: nema kretanja izvan kretanja ka stvari, ili finalističkog kretanja. To je pad finalizma, u smislu teološkom i teleološkom (nema vrhovne svrhe kao vrhovne »stvari«, koja suštinski motiviše pokret), ali i u smislu

[8] Isto.

neposredno-stvarnom, psihičkom. To je diskontinuitet, čiji izazov stići će i do duha i sluha Ranka Mladenovića, kao snaga bez pravca, kao neusmerena energija kretanja: neusmerenost »komprimuje« ovu energiju kretanja, i podstiče *imperativ* kretanja, ali upravo zato što kretanje onemogućava, onemogućavajući smer: kretanje se »vidi«, kod svih ekspresionista (i kod Ranka Mladenovića, takođe, koji od njega pravi, stihovima, čitav svoj pesnički mit), ali zato što je prividno: stvarno kretanje (ka stvarnoj stvari) se ne vidi: jer se tu vidi sama stvar. Stvar, u stvarnom kretanju, »potiskuje« senzaciju kretanja u drugi plan. Gde nema stvari (i smisla kao puta ka toj stvari) vidi se kretanje, ali koje je prividno jer nema stvari (jer je slobodno od nje).

To je snaga, ali bez pravca: bez vremenske perspektive. To je velika neuravnoteženost i prekomernost u svemu: bezmernost, i oduševljenje koje ona izaziva, ali i neka fatalna sputanost (kao ukletost iz mitske priče o tamnom vilajetu), koja je od ove velike teškoće kretanja: snaga, koja se ekstatički rasprskava u prostoru, ali koja je bez »stvari« (»bezbroj ruku« koje neće doseći ni jednu jedinu stvar), i zato bez smisla, pokušaj te snage da ne bude snaga prema cilju kao smislu, nego sama sebi cilj (smisao sama sobom): besmislena snaga, ili snaga besmislenosti kao jedini smisao, paradoksalno izvrtanje smisla u besmislenost, i besmislenosti u smisao, »oslobođenjem« od vremena, snom o »skoku« iz vremena, kao ostvarivanja (kontinualno-logičkog) nekoga smisla, u »čisti« prostor, kao u vanvremenost ili vansmislenost, i *praksa*, u biću i u jeziku, tog imperativa velikog skoka, kojim bi se biće prebacilo iz smisleno-vremenskog u vansmisleno-prostorno, u »kosmos« kao u apsolutni prostor, s onu stranu smisla, kao čistu »biološku gravitaciju nerava«, *praksa* koja je, međutim, *neostvarljivost tog sna: serije skokova* koji usleđuju jedan za drugim, kidanjem rečenice, zaokretanjem njenim u neočekivanom pravcu, uspostavljanjem neočekivane »stvari« koja, međutim, tek najavljena, raspada se sama u sebi, otkrivajući se kao neka druga stvar, u paradoksalizmu kao bezizlaznom protivurečju, i u paroksizmu kao mračnoj strasti i ljubavi za taj bezizlaz: volja, koja je volja *za* stvari, ali koja protivureči sebi onako kako protivureči stvari, — volja bez stvari, ili bez smisla, obesmišljena volja kao (paradoksalno) jedini smisao: snaga koja svoju veličinu ističe tamo gde gubi smisao (stvar), ali koja je besmislena, osuđena na disproporcionirane pokrete »bezbroj ruku« Ranka Mladenovića, i koja je zato *groteskna.*

Tu se veličina iskazuje kao neka mukla, neispoljena tragičnost (jer je osuđena na slom), ali pokretima koji su, u svojoj neuravnoteženosti (u besciljnosti: jedino cilj »uravnotežuje«), komični. To je tragikomičnost ili groteskност bića »čistog« (vanvremenog, vansmislenog) prostora, kao carstva »varvarstva«: carstva apsolutne snage koja je sama sebi cilj, i kakvu »primitivne« civilizacije, naravno, ne poznaju, ali koja je ideal civilizacije sukobljene same sa sobom, sve do sukoba sa istorijom i sa vremenom: na frontovima prvog svetskog rata. To je tragikomična groteskност vanvremenog, kao »varvarskog«, prvobitnog, u koje se hoće »skokom«, u ekstazi, iz svesti u nesvest, kao iz čovečanskog u vančovečanski kosmos; i to je ekstaza koja, u stvarnosti, jeste *ekstaza za groteskno.* To je uvek suštinski ista *neumitnost ekstatično-groteskног ekspresionizma kao nemogućnog romantizma:* jedna preobilnost koja nema kuda da otekne, snaga lišena cilja i smisla izvan sebe same onako kako je lišena istorije: hajduk na govedu a ne na konju. To je kosmički hajduk (»kosmički kozak«), hajduk onemogućen u istoriji, i tom onemogućenošću iz istorije proteran u kosmos, izbačen iz vremena, pravcem ka prostoru koji obezumljuje i izbezumljuje onoliko koliko onevremenjuje: udaljavanje od vremena, kao približavanje ludilu, ili kao izbezumljivanje. *Otkriće prostora kao otkriće ludila.* (Kosmos kao *prostor* koji, odvajajući se od vremena, izbezumljuje.) Gubljenje ravnoteže gubljenjem vremena ili mogućnosti kretanja: »bezbroj ruku«, ali koje su pometene i koje se neprestano sudaraju. Ekspresionizam, kao ova *bezbroj-ručnost,* ili ekspresija koja ništa ne uspostavlja (nijednu stvar), »uspostavljajući« to *ništa:* pauze u samoj stvari, kojom se stvar neprestano preobražava u drugu stvar, neprestanim *propadanjem* kroz sebe samu, u ringišpilskoj vrtoglavici: veliki kosmički ringišpil. Nedosezanje stvari ili nestvarnost, tragičnost i komičnost u tome, tragikomična groteskност onoga što je nemogućno, ali što *jeste* samo kao nemogućno, smešno (i kao nespretno, nezgrapno: s onu stranu mere), u toj nemogućnosti, ali ne manje i *izveštačeno* u njoj. Izveštačenost kao jedino mogućan stil, sve do izvitoperavanja, neizbežnog, — i onda kad pokuša da ga prelije osmeh nebrige, — i ono što je izvorno: bol koji ostaje, ispod izveštačenosti, mukli bol bez svog jezika, onaj bol koji ne može da apsorbuje izveštačenost; ponekad može da se učini, u čitanju *Zvučnih elipsa,* kao u neprestanom propadanju istinitog kroz izveštačeno, i izvaštačenog *kroz* istinito, da je ovaj pesnik veoma velike papirnatosti (pesnik sav od pozorišnog kaširanog kartona:

i on sâm kulisa među drugim kartonskim kulisama, pod lažnom mesečinom svog pozorišta), da je on pokušavao, — ispisujući ovakve stihove, oduševljavan s vremena na vreme svojom dovitljivošću, i razgaljujući sebe slikama-vicevima, u ovoj vickasto-patetičnoj poeziji, između vica i patetike, — nekako da učini i svoj bol papirnatim, lažnim, izveštačenim: da kroz izveštačenost, koja sve obuzima, izveštači i samu egzistenciju, u mesu, u živcima, i da tako uđe, papir na papirnatim krilima papirnatih stihova, i terajući sa svime sprdnju, u nekakvu bezbolnost, odakle čak ne bi više mogao ni da nam se podsmeva, udvarajući se, i prenemažući, prevrćući se pred nama preko glave. Ali, ma koliko da ima nečeg humorno-ciničnog, samo-obezvređujućeg i samo-satiričnog u ovom velikom hvalisavcu (ne jedinom, ali svakako jednom od najvećih u novijoj srpskoj poeziji), neizlečivo razboljenom od grandomanije:

I obesvešćen letim sada šumno
iznad nebesa,
ja — zvezdani kozak!
I svu noć pijem
zvucima bezumno:
zvezdama dušu, a mesecu mozak!

ipak ova samo-parodija, tako oslobođavajuća, inače, u srpskoj poeziji u vreme kada je objavljivana (i kada je i ironija bila retkost, a samo-ironisanje dato samo najmalobrojnijim), nikako nije *prvenstveno* stvar njegovoga, Mladenovićevog, htenja. Ma koliko da je on neguje, tako da je njegov stil (i njegova poezija i njegova pesnička rutina) nezamisliv bez nje, ona je u prvom redu delo one iste neumitnosti po kojoj je on išao u groteskna preterivanja, ili po kojoj je njegov epsko-romantičarski hajduk mogao, uistinu, da bude ili samo ovako maskiran u zvezdanog kozaka koji ispija mesecu mozak, ili onaj hajduk na govedu, iz *Daće*. Groteskno i izveštačeno mešaju se u poeziji Ranka Mladenovića, do neraspoznavanja, tako da je groteskno tu pre svega ono što je izveštačeno, što u sebe kao da nije dovoljno ubeđeno ili, još češće (i sa većom merom tragičnosti), ono što sebe uopšte kao da nema, pa zato kao da je savršeno proizvoljno, otvoreno svakoj mogućnoj slici, ali pre svega otvoreno preuveličavanju.

Manija veličine pesnika Ranka Mladenovića, puna nečeg šarlatanskog i bukačkog, ta razmetljivost koja zavodi put

površine i površnosti, rođena u nemogućnosti ponavljanja veličine epskog junaka, ostaje prevashodno ta nemogućnost obnove epske heroike, ali ipak u okvirima te heroike: čak i sama ta nadstvarna snaga, koja se ovde iskazuje groteskno, kao da je vrebala Ranka Mladenovića iz epskoga mita i sna. Nju je Ranko Mladenović uveličavao, do komike, ali osnovu njenu našao je u epici, i to zaista onoj što peva samociljnu snagu: ne u pesmama hajdučkog ciklusa, nego u pesmama iz ciklusa o Kraljeviću Marku. Taj Ranko Mladenović koji je u *Bolnoj uzbuni* (1922) pevao: »Ta ko će bičem da nam vrati / snove u grobnicu!« kao da je već »sadržan« u snovima rajetina-epičara, onoga koji je mogao da peva, zajedno s Rankom Mladenovićem, vekovima kasnije:

Snovi su mi opet
nepobedne čete:

Idem sa neba i Boga da skinem!

I ja moram s njima
noćas da poginem

drago moje dete!

Ako taj rajetin-epičar nije mogao nikada ni da sanja da pogine sa svojim snovima, — i to još ovako, izlažući se ironiji, i samo-ironišući se: »drago moje dete!«, — više je nego izvesno da je mogao da uzvikne, kao Ranko Mladenović: »Idem sa neba i Boga da skinem!«: sve što dođe, tu, posle ovog stiha kojim se iskazuje žudnja apsolutno potisnute volje za apsolutnom voljom, i potpune obesnaženosti za snagom nadstvarnom (onom koja i bogove sa nebesa skida, kao u psovci najljuće razjarenosti i najcrnje ranjenosti), jeste pad u ironisanje i samo-ironisanje, ili u svest o nemogućnosti te snage i tog podviga: skidanja boga sa nebesa. Tu je pad epskoga zamaha, i tu njegovo izvrtanje u grotesknost. Ali ta grotesknost kao da vreba iz same manije veličine, *iz samoga epskog duha:* ovoga koji bi da skine boga sa nebesa (i »skida« ga, svakodnevno, jarosnom psovkom, usred nemoći), i koji se oličio u kultu nadstvarne i samociljne (samodovoljne) snage, koja je »pusta« (i pustahijska) snaga Kraljevića Marka, snaga od koje se ovde boji i smrt (na mesečini, dok peva »hor ludih anđela«):

I smrt
kad na nas pođe:

Od straha se vrati!

Taj Ranko Mladenović koji pije mesecu dušu a zvezdama mozak, koji može zvezde poljupcem da ruši i da »levom rukom« prenese mesec na zapad, — a pre i posle svega, ipak, onaj koji sâm na koplju svoju glavu nosi *(samosvojnost* jača i od smrti!), — kao da je nekakav *»kosmički« Kraljević Marko:* onaj što nije kadar više samo da baci buzdovan od šezdeset i šest oka, ili da »jednom rukom matoroga vola drži za rep preko ramena i nosi na leđima idući pravo«,[9] nego je kadar i za kosmičke podvige jer mu se snaga, prekomernošću, odvojila od Zemlje (svaka zemlja postala mu je nedovoljna, sve zemaljske sile slabe su da on vodi megdan s njima), pa on sada leti u sami kosmos, — i to u podobiju Ranka Mladenovića ljubavnika (sve su to *ljubavne pesme),* — da tamo podeli megdan sa fizičkim zakonima sila kosmičkih: sila gravitacije slabiji mu je protivnik čak i od Muse Kesedžije. To je snaga prekomerna, jer je to opljačkanost apsolutna: nije snu više mesta ni na Zemlji, jer je snaga ta vasionska i, čak, nad-vasionska, ali uz to još i čudotvoračka: ako će Ranko Mladenović da doziva svoju dušu kao *kolosa* (nikada sit preneraženja i zaprepašćenja, priređujući, sopstvenom maštom, najfantastičnije filmove dvadesetih godina): »Dušo moja, / moj kolose jadni«,[10] ta duša je zaista, ovaj *kolos jadni,* a lirika mu je *jad ovoga kolosa,* jad što tera sprdnju sa samim sobom, i jad što svira na »čudnu flautu, načinjenu »od kostiju prošlih vekova«:

I sad raspličem kose zvezdama,
i vezem njima
mrežu moždanu,
da mrtav mesec njome pokrijem!

[9] Vuk, *Život i običaji naroda Srpskoga,* Beč, 1867; v. *Dela Vuka Karadžića, Etnografski spisi,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1969.

[10] »Sam sam noćas kao arija nad šumom, / sam sam noćas k'o mesec nad humom. / — / — Opet su te ... Duboko i tajno / Takli krišom osećaji adni: / Sve je sada u tebi beskrajno, / Dušo moja, / Moj kolose jadni« *(Zvučne elipse, IV; prvi put u časopisu Misao,* 1920, V, 7).

I sviram svu noć,
sviram nad njime,
u crnu moju čudnu flautu,
načinjenu
od kostiju prošlih vekova!

Ali svirka te flaute (»od kostiju prošlih vekova«), ma koliko da produžava epske snove o prekomernosti (epsko-rajetinsku maniju za veličinom), utapa ove snove u mesečinu groteskności: nema svirke egzistencijalno istinske na flauti »od kostiju prošlih vekova«, koja je samo tragično-patetična, a ne i komična: nema te *svirke izvan akustičkog prostora svesti o neponovljivoj prošlosti »prošlih vekova«,* svesti nepodmitljive, koja ostaje uvek, jednim svojim delom, — samom svojom bitnošću, — izvan samo-sugestije, izvan moći simulacije i dejstva htene inače magije, i koja daje otpor, ironična tim više što je žudnja ovih »prošlih vekova« jača, i vernija komici utoliko neumitnije ukoliko je jača tragičnost koja tu traži biće. *Grandomanska groteskност* Ranka Mladenovića je svojevrsno potkazivanje manije za veličinom osporenoga rajetinstva »prošlih vekova«, ali nehteno: u nemogućnosti njegovog produženog mitotvorstva, u groteskno-ironičnom ekspresionizmu kao ovde jedino mogućnoj varijanti ovoga nemogućnog, nemoguće tragikomičnog (groteskнog) epski-herojskog romantizma, tako da su *Zvučne elipse,* nekim stranicama, *venčavanje epskog deseterca i ekspresionizma,* ali u crnoj slavi ove groteskности izveštačenog koje se uvek oseća u pesmi Ranka Mladenovića, i to *neodvojivo od najviših trenutaka lirizma te pesme.* Biće pesme tako se sve dublje udvaja: to je biće *istovremene* izveštačenosti i neospornog lirizma; lirizam ne nastaje odvajanjem (kao otimanjem) od izveštačenosti, prodiranjem u zonu istine koja bi bila negde s onu stranu artificijelnog; lirizam je u samoj izveštačenosti, to je *lirizam izveštačenosti kao jedine istine ovog bića kome je uskraćena istina, i čija jedina istina je u ne-istinitosti.*

Svakako, jedna od najznačajnijih njegovih pesama jeste *Velmoška molitva,*[11] u kojoj duh epskog romantizma takođe ne uspeva da dođe do svoje jasnije kristalizacije, ali u kojoj je patetika njegova sačuvana od groteskности, a ipak je poetski delujuća:

[11] Objavljena prvi put u *Budućnosti,* 1922, I, 1.

O, ti naša ognjena urvino!
Sakri pretke
u grobu duboko,
da kroz kosti trava ne pronikne;
da ti nikad
majko, nikad više,
ne propadne jezik kroz vilice
. . .
Presecimo na dve i tri pole
nad dverima
dva crna anđela,
što litije naše kletvom krope,
da ne znamo na kome je carstvo!
Od kostiju sadeljimo koplja,
strašna koplja
uljem namazana,
da grobove s njima probodemo!

O, a tad će na nebu bez boja:
Mesec tri put od straha da skoči!

Zemljo moja,
zemljo strasnih i bolnih heroja!

Ne postoji, u srpskoj poeziji dvadesetog veka, poetski autentičniji zamah deseterca od ovoga: to nije samo ritam, nego je to deseteračka, epska simbolika, ali oslobođena jasnog racionalnog poretka, i kao uronjena ovom patetikom u »ognjenu urvinu« neke iskoni što se tu budi, kroz ova dozivanja nadstvarne, džinovske snage: to su elementi rituala, ali zagnjureni u Noć, i elementi jednoga simboličkog sistema čija celina kao da je razbijena, i koji kao da su ispreturani bolom vekova: nešto u neredu, i tamnosti, kao i sama volja koja hoće »na dve i tri pole« da preseče »nad dverima dva crna anđela«, nepojamnost tih crnih anđela, neka kletva što je sve obuzela, bacila u slepilo neke bolne mahnitosti; — neće se projasniti, nikada, značenje simbola, ali se oseća jeza ovoga patetičnog herojskog rituala, nad grobovima, i pod kletvom (i to tim više što se ritualni smisao ovde ne može da odgonetne: to je neka radnja, neki obred kome se ne poznaje više svrha): sve govori, uronjeno u mračnu nepojamnost, samo pokretom, nekom slutnjom: sve je taj zamah bića koje je izgubilo simbolički svoj sistem, koje je nepoznato

samome sebi, koje je ostalo bez pisma, bez odgonetke, ali koje je, mračno mrakom mitskoga sapetog džina, osuđeno tim neumitnije da govori ovim grčem: neki slepi iskon, kao vulkan što će da provali, bolno i strasno. To je suštastvo simbolike svesti plemenskoga herojstva i njegovoga sveta, ali u ovom neznanju smisla i značenja pojedinih simbola, tako da je simbolika jemstvo iracionalno-tajanstvenog, a ne sredstvo i jemstvo rasvetljavanja njegovog. U tom slepilu simbola, sve kao da je okrenuto zaumnosti bola i strasti: neka sapetost, neki osećaj prokletstva (»da ne znamo na kome je carstvo«), neka pometenost epskoga duha, koji, na smrt ranjen, kao neka strašna životinja strasti i bola, pre nego što se strovali u ambis mraka, u prošlost bez sutrašnjice, kao da hoće da se uzdigne još jednom, poslednjim, i najstrašnijim, talasom snage, u pobuni koja, međutim, kao da je zaboravila svoj jasni uzrok, i svoj cilj (tamnost u koju su pali, kao u provaliju epske noći, ovi simboli, jeste i tamnost uzroka i cilja pobune: to je neka pobuna po sebi, neka pobuna tim očajnija što je van svesti, neka »čista« pobuna: krik Noći iz nje same — krik kojim će Noć da se stropošta u samu sebe), paroksistička pobuna radi pobune, prokletstvo koje je prodrlo u sve, i strah, vasionski, od te pobune iskoni koja kao da sama sebe proždire: mesec ovaj, Ranka Mladenovića, koji će od straha, »na nebu bez boja«, tri puta da skoči. Urvina, preci, kosti i trava (»da kroz kosti trava ne pronikne«), jezik što propada kroz vilice, dveri, dva crna anđela, litije — i asocijacija na nekakvo fantomsko, noćničko litijanje, — izgubljeno carstvo, i izgubljeno znanje o carstvu: »da ne znamo na kome je carstvo«, koplja i grob (koplja *u* grob), — to su u *Velmoškoj molitvi* sve elementi, metafore i psihički simboli epskoga sveta (a sa njima i odjek, u kratkim sekvencama, u ponekoj sintagmi, njegovog jezika), ali to su elementi otrgnuti od celine, i simboli otrgnuti od celinske smisaonosti: nešto rastureno, razbijeno, i što se nikada više neće naći ni povezati, tako da se tu, odista, ne zna na kome je carstvo, tu gde se, u ovoj »zemlji strasnih i bolnih heroja«, preci dozivaju takođe paroksistički: ovom paroksistički bolnom, vanpojamnom, iracionalnom (uništavajuće-samouništavajućom) željom da se grobovi njihovi kopljima probodu (onako kako se vampirima glogov kolac udara u grob, da se ne povampire). Nešto mračno, i mračnjačko, i neka jeza, kroz grč, govor bez govora: predački gest, ali bez predačkog znanja, iskon bez duše, i samo još zadržan u formi svog pokreta (rituala, simboličkog sistema): biće koje ne razume svoj sopstveni jezik, bezjezičko biće ili iskon koji

ne govori, mrak i neka bolno-strasna, krvaveća, pobuna u njemu: podzemna tutnjava. Deseterac, ali nemoguć; deseterac taman, noćnički nerazgovetan u svojoj tamnosti: epika od koje je ostao samo neki grč. Preci koji se ne sećaju svog imena: biće koje je ostalo bez sećanja, uronjeno u mrak. *Amnezija epike,* i istinitost epskog u novoj, ne-epskoj situaciji, upravo po toj amneziji: čitav mitološki sistem, sa svim junacima i simbolima, sa svojom bogatom preistorijom, pao u zaborav: deseterački stih, ali koji se ne seća deseteračke mitologije, koji kao je je *omutaveo,* jezik u grču, konvulzije jezičke, kao u pokušaju sećanja, oslobođenja od tame, vraćanja smislu, razlogu, cilju, ali u pokušaju uzaludnom: samo *drhtaji* ove konvulzivnosti, »da ne znamo na kome je carstvo«: prelaz iz Dana istorije u Noć misterije, nemogućnošću produženja tog Dana, njegovom nemogućnošću da dalje govori, da ima svoj jezik i da ima sebe, *da bude;* jedan od najpatetičnijih izraza tragedije duha epskog deseterca, koji je iz Dana pao u Noć. Poslednje propinjanje; poslednji, uzaludni grč: bez nade na buđenje.

Ali, iako kroz sve to iskazuje se agonijski epski romantizam, *Velmoška molitva* je ipak nešto sasvim izuzetno u pesničkom delu Ranka Mladenovića. Patetičnost nemogućnog duha deseterca ne razvija kroz njega ovu tragičnost sputanog diva (pa čak ni *simbolički* ne sledi duh deseterca), nego se ta patetičnost neodoljivo *izvitoperava* u groteskost Mladenovićeve »kosmičke« prekomernosti (i nesrazmernosti), koja i nije ništa drugo nego nemogućna dojučerašnja (epsko-deseteračka) mera: Ranko Mladenović je patetičan kao i D. J. Filipović, ali on je i smešan (što D. J. Filipović nikada nije) u toj svojoj patetičnosti, *i svestan* te svoje smešnosti *kroz koju* deseteračka (nemogućno) dalje govori. Formalno, to je očuvana tradicija deseterca, kao tradicija herojsko-romantičarska; u suštini, kao u najdubljoj, *neumitnoj* unutrašnjoj duševno-moralnoj stvarnosti tog deseterca, to je neumitnost izneveravanja te tradicije, neumitnost njenoga *krivotvorenja:*

U bunilu sam noćas ubio
planinu jednu,
i reku jednu,
o noći, moja galantna aždajo!

To je laž; sušta, nepatvorena laž. Ne postoji Ranko Mladenović koji bi mogao da se ponada kako će mu poverovati na reč da je

ubio (noćas) »planinu jednu, i reku jednu«; dok to izgovara, on oseća na sebi pogled neverice, koja ide do podsmeha: u očima drugih, on je naivan lažov, onaj koji se zapetljava u rečenice-zamke svojih sopstvenih lagarija u koje ni deca (ona što se odavno već smeju za golim hajdukom na govedu) ne bi poverovala. Ne postoji bezazlenost, nema naivnosti koja bi se otvorila ovim lažima, pa da one dušu očaraju; ali ne postoji ni vera Ranka Mladenovića u neku ovakvu naivnost: on zna da ga drugi drže budalom kad tvrdi da je ubio (noćas, baš *noćas)* jednu planinu, i jednu reku, ali on i ne nastoji *da razbije* reflektorski snop tog ironičnog pogleda onih koji misle da »znaju«, *onih koji ne veruju,* u kojima je romantizam mrtav onako kako je mrtvo čudo (verovanje u čudo), ili kako je u njima mrtvo »primitivno« detinjstvo, jedino kadro, s vremena na vreme, da poveruje kako smo u stanju da ubijemo planinu i reku *(noćas):* on, Ranko Mladenović, nikoga i ne pokušava da ubedi da je ta njegova romantičarska mistifikacija neka istina u koju bi se mogao uveriti duh, samo ako preskoči čula svoje svakodnevne iskustvene prakse i svoje zdravo-razumske svesti, onako kako je on pokušavao samoga sebe da preskoči (a na ustuk sopstvenog straha koji je kroz njega šaputao, epskim desetercom: »Sreća plače / kada san poludi«). To, što je on, posle ekstatično-patetičnih stihova svog samo-karikaturalnog opsenarstva (onoga u kome san ne uspeva da »poludi«), tvrdnjom da je ubio planinu (jednu) i reku (takođe *samo jednu,* — ali i to je ipak nešto!), napisao stih koji glasi:

o noći moja, galantna aždajo!

nije stvar ni slučajna ni beznačajna. U poeziji dvadesetih godina to je jedan od najznačajnijih stihova: sav Ranko Mladenović je u tom stihu, sva njegova bit: romantizam kroz anti-romantičarsku ironiju, i *sa* njom. *Aždaja,* to je nepatvoreni, čisti romantizam, onaj koji sanja utvare i svakojake spodobe *onoga* sveta za koji nema smirujućeg glogovog koca; ali ovo *»galantna«,* to je anti-romantizam epohe u kojoj je od romantičarskog viteštva i junaštva, od herojskoga *čojstva,* ostao još samo »gest«, prazna forma bez sadržine, reč bez pokrića koja nezadrživo ismeva svaki izvorni romantizam, i svaku *aždaju.* Ranko Mladenović našao se u tom procepu između aždaje i ovoga karikaturalno-ironišućeg »galantna« u epohi sveopšteg ironisanja sna i čuda, u epohi kada je i pesnik, koga nema bez sna i čuda, uhvaćen u

raklje ovoga razrokog pogleda ironično-anti-snovne, anti-pesničke, svesti koja ne da snu da poludi, i koja zato u pesniku vidi *ili ludaka ili budalu,* ali koja nije neka »druga« svest, izvan pesnika, nego i *svest u njemu samom,* njegova sopstvena svest, ona kojom će on početi da se udvaja još početkom veka, taj pesnik i anti-pesnik,[12] ili taj pesnik koji je budala za sebe samoga, u doba kad pristati na sebe kao na pesnika znači pristati na sebe kao na romantičara-budalu.[13]

Ranko Mladenović je prihvatio, u najsvetlijim (i najsvetijim) svojim trenucima, ovu stvarnost pesnika kao romantičarsko-herojske budale usred anti-pesničke svesti koja, u svom nemirenju sa duhom pesnika, ovaj duh izjednačava sa duhom romantizma (kao duhom nerazumnosti i neumerenosti): njegov romantizam prekomernosti jeste prekomernost sna i pesnika usred sveta *mere i računa,* prekomernost koja je samouništavajuća, pesnički samoubilačka doslovno, ne samo u životu nego i u samom stihu i njegovoj poetici u kojoj je imperativ ovog načela prekomernosti, nesrazmernosti, imperativ ovog samoubistva, ovog potpuno svesnog prihvatanja sopstvene nemogućnosti: sebe kao budale i poezije kao budalaštine. Pisati stihove znači sanjati, ili biti budala, i praviti od sebe budalu: san je budalaština, jer nema više snova, a Ranko Mladenović je *budalina Tale srpske poezije* (1920—1928), divna, jedinstvena buda'a: onaj koji se predaje budalaštini, jer sanja i piše stihove, i zna da je to budalaština, znanjem koje je jedino znanje njegovoga sveta i vremena bez sna, i njega samog okrenutog protiv njega, pesnika, u njemu samom, u onome koji će, i posle zbirke, *u crnoj godini Dvadesetidevetoj,* da piše:

i sve snove ko večernje zvuke
u iglu udevam,

[12] Kroz Milana Ćurčina, putem ka površnosti, ali najizrazitije.

[13] U epohi *kapitala,* koji ne veruje više ni u kakvu romantiku, koji je poslovno-pozitivistički »trezven«, i koji, odbijajući ovako svaki romantizam, ovaj izjednačava sa poezijom: za *kapital,* pesnik je romantičar, duh izvan stvarnosti, jer je stvarnost jedino on — kapital. Pesnik je budala, jer je pamet u kapitalu. Biti pesnik, to je biti romantičar-budala, ali zato i biti *svestan* sebe kao pesnika jeste, neumitno, i kada sve lične pesničke mitologije padnu, biti svestan sebe kao ovog romantičara-budale tako da pisati pesme znači pisati ih uvek pomalo kao Ranko Mladenović: pod ovom ironično-karikirajućom sveću koja se oseća *tuđa,* kao neka svest sveta, a ne sopstvena svest, ali koja se ne može pobediti, onako kako se ne može pobediti taj svet — *svet ove svesti.*

da bi kao sa zaprepašćenjem, ali ukočenog lica, utvrdio:

A u ruci,
ko nečije kose,
ostaše mi još ovi zvuci,[14]

on koji je, ponekad, umeo da se dovine do lirizma vrhunskog u dvadesetim godinama:

Ko šum večernje vode,
Nad kojom ponoć kleči,
I sluša kuda ode
Poslednji zvuk bez reči,

do lirizma koji se ne daje baš svakoga dana, i u čijem izrazu krajnje prostote ima jedna dubina, neosporna, ali koji je, gonjen ovim ironičnim pogledom, ovim sveopštim podsmehom mere bezmerju, i svesti van-svesti, i budnosti snu, — i slabosti snazi, — iz takvih trenutaka najčistijeg lirizma, najustreptalije duševnosti, nesvakodnevne vidovitosti, nezadrživo hrlio u samo-ironisanje, u autokarikaturu:

O, snovi moji sneni,
O, gresi skupoceni,
Pretvaram vas u zvuke![15]

Ovi »gresi *skupoceni*« to je isto, suštinski, što i »*galantna* aždaja«: »skupocenost« ili »galantnost«, podsmeh grehu ili podsmeh aždaji, samo-podsmevanje: nikada pesnik u svom identitetu, kao u jedinstvenosti sopstvene volje, nego uvek i pesnik i anti-pesnik, i volja i anti-volja, — i genije i budala sna, *genije kao budala i budala kao genije.* Ranko Mladenović otvarao se ovoj igri genije — budala, produbljujući je, do apsurda, i u tome je njegova veličina, neosporna, veličina nemerljiva odlomcima njegove pobrkane, pomućene i zagrcnute poezije izlomljenih (i uvek kao *iščašenih,* »deformisanih«), *nedopisanih* stihova u svetu u kome se ništa nije moglo *dopisati* (ništa doći do svoje istine).

[14] U pesmi *Refren; Život i rad,* 1929, IV, 23.

[15] *Zvučne elipse, II;* prvi put u časopisu *Misao,* 1920, IV, 3.

On je ponižen, sprdnjom drugih, ali koja se produžava i kroz njega samog koji *prihvata* to poniženje: ne, dakle, samo romantičar, čiji heroizam, epski, u nemirenju sa svojom onemogućenošću ide u kosmos, do razmera kosmičkih, nego i anti-romantičar: ne samo *aždaja* nego i *»galantna* aždaja«. Galantna, dakle, aždaja: napor i muka da se izgovori »aždaja«, a da samo-izdajnički glas ne zadrhti prema ovome »galantna«, pravcem obesmišljavanja ove aždaje, — i to pre nego što se ona i objavila, — kao simbol kroz koji se iskazivao sami duh herojski epskog romantizma. To je nastojanje, očajničko, da se taj epski romantizam, koji je mrtav, oglasi za još uvek mogućan, ali to je i nemoć da se ovo učini, nemoć što ide sve do neželjene samo-demistifikacije ovim »galantna«, punim sprdnje sposobne da razveje i najromantičarskiju Noć: jedna samo reč, otkinuta iz prvog trgovačkog oglasa, i sa prve trgovačke firme, a tako beskrajno obezvređujuća i neželjeno ali neumitno obesvećujuća. »Galantna aždaja«, to je taj anti-romantičarski romantizam ili Ranko Mladenović, — procep bez izlaza, i jeziv i humoran: i aždaja i »galantna«: *galantna aždaja* koja se ne može ubiti, jer je mrtva onako kako je mrtav svaki autentičan romantizam u doba »galantnosti«, aždaja iz epohe građanskog udvaračkog »galantnog« kavaljerstva, aždaja od kartona iz izloga neke galanterijske radnje, uviđavna i lažno-predusretljiva, širokogruda kao trgovac, ali za koju će ovaj nemogući romantičar ipak tvrditi da je ubio, terajući nas da mu se rugamo, ali živeći, pri tom, i bolno i humorno, od naše poruge, i čak *proždirući* tu porugu, onako kako njega proždire »galantna aždaja« njegovog nemogućnog romantizma. To je aždaja koja više ne ume da bude aždaja, i koja je zato smešna, promašeni blef nekog putujućeg pozorišta, blef koji će biti nagrađen podsmehom i ruganjem, pa čak i poniženjima, — ali poniženjima koja stih ovog nemogućnog romantizma »galantne aždaje« Ranka Mladenovića kao i da hoće.[16] Tamo gde je pesnički

[16] U tome je on blizak Radu Drainou, pesniku inače sasvim drugačije psihologije i škole, koji je poeziju nalazio kroz svesno naglašenu mistifikaciju svojih pustolovina i putovanja, dolazeći *do poetičnosti vašarske šatre* (ova poetičnost javljaće se, povremeno, i u dadaističko-nadrealističkom infantilizmu Monija de Bulija). Čak se Drainac, znatno veće pesničke snage od Ranka Mladenovića, — jedan od nesumnjivo najznačajnijih pesnika novije srpske poezije, — u jednom trenutku poveo za Mladenovićem: to je njegova pesma *Pozorište večnosti,* objavljena u časopisu *Misao* (dok je ovaj časopis uređivao Ranko Mladenović, — u broju od 16. marta 1922, knj. VIII, sv. 6): »Osećam da u meni postoji / vaseljenska bina / sa glumcima ugaslih zvezda / pod svetlošću plavih zora / i s muzikom sfera / i komikom meteora«.

najvidovitiji, i istorijski najznačajniji, Ranko Mladenović je pesnik ove »galantne aždaje« koja, dok joj se smeju bivša deca bivšeg romantizma, kao da i ne želi njihov smeh da pretvori u užas. To je *aždaja koja želi da joj se smeju.*

To je *subjekt uniženog romantizma, ali koji se sa paroksističkom strašću predaje svom sopstvenom uniženju:* sva njegova preterivanja jesu dozivanja podsmeha, pa čak i besa.[17] Hajduk *spao s konja na govedo,* i praćen smehom dece, i nekadašnja strašna aždaja koja se izvrgla u ovu *galantnu aždaju.* Pesnik-romantičar (jedini za koga zna Ranko Mladenović, i jedini koga on priznaje), ali kao varoška budala, s kojom se razumeju, do kraja, još samo ludaci i psi, i uveliko već na putu ka podsmehu kritičara i istoričara: *Sima Milutinović-Sarajlija,* kome je on posvetio literarno najznačajnije stranice do danas,[18] jednu biografiju ekspresionistički pisanu, koja je u stvari, uprkos svim zadivljujućim podacima koje je on napabirčio, sa strašću istoričara-tragača, po arhivama, njegova *duhovna autobiografija.* Pogled koji Ranko Mladenović upućuje Simi Miluti-

[17] Povodom njegovih stihova: »O raznizaču / slatkim potresom / kičmeno moje vrelo prstenje«, pisao je dr Milivoje M. Milenković, u članku *»Pesnička eklipsa« Ranka Mladenovića ili »somnambulizam« u jugoslovenskoj književnosti (Kritika,* 1931, god. II, knj. IV, br. 2): »Iz lekarskog iskustva znam da je teško lečiti ‚usijane glave', ali, ipak, ladan duš i kesa sa ledom neobično pomažu; ali, kada čovek ima ‚vrelo kičmeno prstenje', pa još hoće da ga ‚razniže slatkim potresom', tu palijativna sredstva ne pomažu, već jedan dobro spravljeni ‚kritičarski serum' i injekcija morfijuma džinovskim špricem javnog mnenja!« Dr M. M. Milenković se pita da li je »u pitanju uticaj njegovog (Mladenovićevog) boravka u pozorištu, gde se raznim svetlosnim efektima, cvećem i fetišima od hartije, hiljadama sitnih izveštačenosti, stvaraju čarobni dekori za ‚lirska samoubistva', inače realističke publike, pa je i G. Mladenović, u toj nadriartificijelnoj (?) atmosferi, postao poklonik žongleraja i fetišizma, i sve to uveo, nesvesno, i u svoje stihove«, i zaključuje: »Krajnje je vreme da prestane već jednom sa tim neozbiljnim eksperimentisanjem i krajnjim zloupotrebljavanjem strpljenja publike«. U istom časopisu (u svesci za januar 1931), K. N. Milutinović kaže da je Ranko Mladenović pisao pesme i drame »o kojima bi bilo komično ozbiljno govoriti«, a Vlad. Bogdanović: »Mi smo (...) prema ličnosti g. Ranka Mladenovića potpuno ravnodušni, (...) ali buni nas ono njegovo prazno, izveštačeno, nameštено, besmisleno, neprirodno i ružno stihotvorno ačenje, kao i ona lakomislenost izvesnih ‚vodećih' književnih krugova koji, svesno, potpomažu ovo njegovo šegačenje sa ‚profanom publikom' ... Krivi su svi oni koji, ćutke, prelaze preko ovakvih ‚hvatanja zubima za vetar', možda još u većoj meri od samih autora koji, slično cirkuskim klovnovima, daju ovakve jevtine akrobacije uz skupu ulazniću«.

[18] *Naš najveći romantičar prošloga veka Sima Milutinović,* Beograd, 1939 (otisak iz časopisa *XX vek,* brojevi 3. i 4, za mart i april 1939).

noviću jeste pogled koji on upućuje samome sebi, ali i svojoj predstavi pesnika uopšte: pogled pun divljenja ali i humora, nekoga gorkog humora u koji, svaki čas, kao da zastranjuje ovo divljenje, pogled paradoksalan: i romantičarski i anti-romantičarski. Za Ranka Mladenovića, Sima Milutinović, nikako, nije samo Njegošev učitelj (neka vrsta sasvim perifernog atributa Njegoševoga genija), pa ni samo »hajduk sa mastionicom na prsima«, nego veliki pesnik-kosmičar, koji istoriju Srbije pokušava da veže sa kosmosom, ali koji, takođe, i kad mu je ime već u Brokhauzovom leksikonu, u Crnoj Gori pokušava da na istom komadu zemljišta posadi krompir, a preko krompira zaseje pasulj, i, najzad, kukuruz, koji veruje da je sav srpski narod bolestan ali da će ga on, ipak, izlečiti jedinstvenom metodom: kupanjem u hladnoj vodi, i koji, dok o njemu poljski pesnik Adam Mickijevič govori na Sorboni, sanja da podigne na obalama Save pivaru, istu kao što je ona koju je video u Lajpcigu, gde je uzaludno čekao da ga Gete primi, da bi, pred kraj života »preporučivao (. . .) ljudima koji imaju voćnjake, da gusenice treba tući jedino iz puške«. Sima Milutinović je u njegovoj knjizi romantičar (genije i zaumnik) pod blagim podsmehom, punim simpatije. Taj podsmeh, koji se meša s divljenjem, ne natapa tekst Ranka Mladenovića slučajno: to je podsmeh drugih romantičara S. Milutinoviću, ali koji on prihvata: Ranko Mladenović, to je Sima Milutinović koji prihvata podsmeh: romantičar, dakle, ekstatičar, zanešenjak; ali i ovaj anti-romantičarski podsmeh, koji ironiše svaki romantizam, i koji je utoliko jači ukoliko je ovaj romantizam, u svojim »preteranostima«, u paradoksalnim nesporazumima sa stvarnošću i sa racionalnošću, izrazitiji. Pojačan romantizam, u pojačanom nesporazumu sa svetom, ali zato što je pojačana i ironija ovog anti-romantizma, tako da služba ovom romantizmu jeste i služba ovoj ironiji, neumitnoj, paroksističko *prihvatanje* te ironije, putem samo-ironičnog (samo-karikaturalnog) romantizma.[19] On neće da ubedi u svoju istinu, i da tako podeli tu istinu

[19] Snaga, koja se ovde traži, jeste duševno-moralna snaga za ovaj paradoksalno-paroksistički život u kome volja za idealom neprestano završava izneveravanjem tog ideala; snaga za ovo protivurečje volje samoj sebi, i za razdrtost u tom protivurečenju bez izlaska, — za razdrtost koja sve »ozbiljno« (idealno) o-nezbiljuje, pretvarajući u »neozbiljno«. Ako je epski romantizam, deseteračkí, ovde ideal svojevrsnog tradicionalizma, onda je snaga što se tu zahteva snaga za paradoksalno-paroksistički anti-tradicionalistički tradicionalizam (anti-romantičarski romantizam), snaga za to da se otvore oči, da bi se ugledao hajduk, ali da se vidi hajduk na govedu.

sa nama; on odbija svaki nalog ubedljivosti, onako već kako je nemogućan pesnik nemogućne egzistencije, ili nemogućne istine. Jedino što on može da otkrije, u ovoj nemogućnoj istini, to je sama ta nemogućnost. Jedino u šta Ranko Mladenović, nemogući romantičar, može da ubedi, nije njegov romantizam nego nemogućnost tog romantizma. Romantičarska svest, i svest o njenoj nemogućnosti, koja se doživljava kao lažna i (pošto je za

Ranko Mladenović nije znao za svu veličinu ove snage, ali je nekim svojim stranicama to nesumnjivo nagovestio. To su samo nagoveštaji, koji su se veoma brzo iscrpli: kao što je već primetio Marko Ristić, prikazujući *Zvučne elipse*, Ranko Mladenović je naslovu svoje jedine pesničke knjige dodao podnaslov: »lirski kaprisi«, kao da je hteo svu ovu tragikomičnu igru fatalnog o-nezbiljenja idealno-»ozbiljnog«, sav taj ekspresionizam ovoga megalomanski hipertrofiranog (nemogućnog) titanskog romantizma, da oglasi za prostu igru ćudljivog prohteva, u kojoj nema nikakve bitnosti (a pogotovo ne ove tragike koja fatalno »deformiše« sve idealno). Možda između ovoga proglašavanja sve te humorne tragike *Zvučnih elipsa* i Ranka Mladenovića kao urednika časopisa *XX vek* ima neke skrivene, ali duboke, i fatalne, veze: veze po nemogućnosti da se izdrži u ovoj paradoksalnosti anti-romantičarskog romantizma i, ne manje, anti-tradicionalističkog tradicionalizma. Budući biograf ovog pesnika možda će obelodaniti i druge, sada nepoznate, razloge iz kojih je ovaj pesnik hajduka na govedu postao urednikom ovoga časopisa koji je, na 160 stranica luksuzne hartije velikog formata, jedanput mesečno, bio namenjen propagandi unutrašnje i spoljne politike Milana Stojadinovića. Ali, ako se Ranko Mladenović kao urednik *XX veka* sagleda u kontekstu svoje pesničke istine, onda bi se ukazao, izgleda, pre svega kao pesnik koji neće više hajduka na govedu, ili galantnu aždaju, nego samo hajduka (nekog »čistog« hajduka) ili samo aždaju. To je Ranko Mladenović koji više neće život u procepu, u vrtoglavicama koje svaku »ozbiljnost« izvrću, njenom nemogućnošću, u smešnu »neozbiljnost«, onaj što neće paroksistički život u paradoksalnoj nemogućnoj mogućnosti kao u jedino mogućnoj (i ništa manje paradoksalnoj) nemogućnosti, Ranko Mladenović koji više neće da bude smešan: ideolog, koji je »ozbiljan« jer u svemu postavlja, kao prvo, načelo »čistote«, savršene doslednosti, sveopšte povezanosti (»kontinuiteta« kao dokaza svog neporečnog legitimiteta ili apsolutnog naslednog prava).

Istina, rečenice koje je on napisao u uvodniku prvoga broja *XX veka*: »Karakter našeg naroda ima epsku čistotu. Gde je ona utonula?« *(Pod našim trouglom*, januara 1938, nepotpisano), van svake sumnje su rečenice koje je on mogao da napiše i 1920. i 1921, u vreme kada je pisao svoje »dramske gatke« i neke stihove za buduću knjigu *Zvučne elipse*, a pogotovo je mogao da ih napiše 1922, u doba *Velmoške molitve*: u *Velmoškoj molitvi* je velika žudnja za »epskom čistotom«. Ali, svuda je tu ista nemogućnost ove »čistote«, i svuda tu i jeste poezija upravo kao nemogućnost »čistote«. Ako žudnja za »čistotom«, kao neumitni ideološki koncept, prethodi poeziji (pa i onoj najbitnijoj Ranka Mladenovića), poezija nije neposredna potvrda tog koncepta nego njegovo življenje u stvarnosti, sve do otvorene mogućnosti suočavanja sa njegovom

Ranka Mladenovića pesnik jedino mogućan kao romantičar) koja se doživljava kao lažna pesnička svest uopšte, svest koja nikada neće doći do svoje istine, ili zbilje, — do svog *o-zbiljenja;* svest koja nikada neće postati ozbiljna (kao o-zbiljena). Svest bez svoje sopstvene zbilje, ne-ozbiljna svest, tako da biti pesnik znači biti svestan ovoga svog ne-ozbiljenja: biti neozbiljan. Otkrivati pesničkog sebe znači otkrivati svoju nemogućnost ili

apsolutnom nemogućnošću. Kod Ranka Mladenovića ima tog ideala epske čistote: to je hajduk, to je i ovaj »velmoža«; ali ima i življenja tog ideala, življenja koje će otkrivati njegovu nemogućnost ili izbacujući Ranka Mladenovića izvan literature, »dijalogizacijom« etnografskoga materijala i naturalizmom kao fatalnošću jedne lažne srednjovekovne jezovitosti (u »dramskim gatkama«), ili okrećući ga literaturi groteskног karikiranja i samokarikiranja ovog istog ideala. Međutim, ovde, u *XX veku*, Ranko Mladenović koji piše: »Ostavljamo za sobom ritam deseterca naše prošlosti. Ali nosimo njegovu dušu tranformisanu za današnjicu, u času kada je ona ciničnо preskočena«, nije onaj koji će biti pesnik, otvarajući se i dalje neumitnoj unutrašnjoj logici ove »transformacije«, kao logici preobražaja epske čistote u grotesku, nego onaj koji će biti ideolog što poziva na »epsku čistotu«, kao nesumnjivo mogućnu, jednoga apsolutno mogućnog tradicionalizma. On, koji je bio optuživan da je »poklonik žongleraja« (dok je, u stvari, pre bio njegov tragikomični ljubimac), ali i da je »zaboravljajući svoje zavičajno srce i život ljudi svoga kraja, napustio svoju rodnu grudu« (dr M. Milenković, u već citiranom članku), ovde je onaj koji poziva (u doslovnom povođenju za krajnje nacionalističkom ideologijom pred rat), na povratak »našem tlu« ili »našim elementarnim snagama«.

Ta pseudo-mistička formula »naših elementarnih snaga« pamti, svakako, njegov san u obnovi hajdučkog romantizma, i deseterca, ali dolazi posle sve groteskности koju je Ranko Mladenović, kao mogućnu poeziju, našao u nemogućnosti ove obnove, i u pokušaju zaborava ove groteskности: to je, i u njegovome rukopisu, čisto ideološka formula od koje je on, sa dirljivom intelektualnom površnošću, i u poražavajućem otvaranju najnazadnijoj ideologiji, očekivao svemoć mađijskog dejstva u borbi protiv svega što traži ili obećava neku »transformaciju«, a pogotovo onu revolucionarnog duha. To je »formula« koja dobija (i jedino tu i može da dobije) neku svoju određenost samo u kontekstu u kome je i nađena: u kontekstu borbe protiv svega što je delo, ili pokušaj dela, revolucionarnog duha. [Na stranicama intelektualno veoma konfuznog *XX veka* ona nije došla ni do kakve poetske, pa čak ni najpovršnije teorijske konkretizacije. »Naše vitalne snage« Ranko Mladenović tražio je, s oduševljenjem, u literaturi Momčila Nastasijevića, — koji se »zagledao iskonski darovito u dubinu naše narodne bitnosti«, kako je rečeno u belešci uz prolog i prvi čin drame *Večita slavina*, objavljene u februarskom broju 1938 *(XX vek* štampao je, posthumno, još i Nastasijevićevu pripovetku *Međuluška smutnja*, u martovskom broju 1938, pripovetku *Krlova nevesta*, septembra 1938, i *Živi oganj, tekst za domaći balet*, novembra 1938), — ali ih nije mogao naći ni u prozi Stojana Živadinovića i Stanislava Krakova (koje je štampao istovremeno sa Ivom Andrićem, Crnjanskim, Todorom Manojlovićem, Josipom Kosorom, Radom Draincem, Milicom Kostić-Selem, Jelom Spiridonović-Savić), ni u člancima S. Vinavera (koji se tada

ovu svoju neozbiljnost, i to tako što će se ona demonstrativno isticati, ali tako što će se i anti-pesnička svest, — ona koja za pesnika ima samo ironičan pogled kao za ne-ozbiljan duh, — van zbilje i zbiljnosti, — prihvatati kao svoja i, čak, *podržavati.* Biće pesnika se tako sve više i sve dublje udvaja; njegova svest je i svest pesnika, i svest ne-pesnika: i ono što ubeđuje, i ono što ostaje zauvek neubeđeno: hladan ironičan pogled koji pesnika hvata u laži, i koji čak nalazi posebno zadovoljstvo u tome. Ima

uveliko otvorio krajnjoj desnici), Branka Lazarevića, Sime Pandurovića, a najmanje u romanu *Olovni oklopnici* Velizara Ninčića, objavljenom u nastavcima, ili u *Životu i radu Imanuela Kanta* dr Branislava Petronijevića, takođe objavljivanom u nastavicima.]

To je formula krstaškog pohoda na levicu: u uvodniku *Pod našim trouglom* Ranko Mladenović je napad na nadrealizam i na socijalnu književnost (»Poslednji pokušaj u književnosti, da se refleksije i svest isključe, da se trans stavi na hartiju — doveo je do pada u sopstvene kvrge. Suprotno tome, suva didaktika preti i dalje večnim motivima stvaralaštva. I jedan i drugi pravac teže da prodru i da izmene svet«) završavao, mađioničarski, ovom formulom: »Treba samo probudити vitalnost sopstvenog tla«. (Isto je i u njegovom uvodniku *Naša književna stvarnost,* takođe nepotpisanom, u martovskom broju 1938. Tu Ranku Mladenoviću ne smeta više što nadrealizam, odbacujući »refleksije«, pada »u sopstvene kvrge«, jer bi ga, u ovo doba, očito najradije i video zarobljenog u kvrge; nego mu smetaju nadrealisti koje, u stilu pamfletskog ironičnog aludiranja, naziva »salonskim jakobincima« i običnim kompilatorima koji, međutim, ne samo što ne odbacuju »svest« nego »proklamuju nekompromisnu socijalnu tendenciju«: »Ali, baš oni, postavljajući se na krajnjoj socijalnoj levici, umesto da iščupaju iz sebe punu kolektivnu sadržinu stvaralačkog dela, — oni, kao treća književna ekipa na kraju treće decenije — podbacuju najkobnije. Zakoračivši sa pretrpanom lektirom ispod pazuha, čučeći iza novih leksikona kao u zasedi protiv svega što je iza njih i pred njima, ovi salonski jakobinci, otkinuti od sredine, najčešće lično materijalno obezbeđeni, proklamuju nekompromisnu socijalnu tendenciju u književnom delu kao jedinu realnu umetničku istinu«. I taj napad na nadrealizam završava se istom formulom, koja se, međutim, ovde uzdiže do kategoričkog imperativa: »Nove tendencije i novo stvaralaštvo *moraju* ponići ponovo iz naše elementarne snage«.)

XX vek on je pokušavao da predstavi kao časopis u znaku apsolutne slobode, — jer »sloboda umetničkog rada ne sme biti ovisna od uskih dnevnih momenata, od korumptivnih elemenata, od socijalnog pritiska ni s leva ni s desna« *(Protivu kulisa,* februara 1938, br. 2), a ova sloboda, opet, imala bi da bude, po rečima Branka Lazarevića, sloboda od svake »ortodoksije«, jer »ni u kakvu ortodoksiju ne ide prav životni izraz. Jer ni sam ovaj naš ljudski krug nije takav. On je sve. Prema tome, ne može ni u šta posebno, pa ni u doktrinarstvo pojedinih u tom pravcu nastrojenih duhova, — ‚katolička' ili ‚pravoslavna', ‚klasna' ili ‚rasna', ‚levičarska' ili ‚desničarska', — svejedno: to je ista stranputica" (Branko Lazarević, *Jedno stanovište o umetnosti; XX vek,* januara 1938), — ali praksa *XX veka* pokazala je da je ova apsolutna sloboda samo *ideološki blef za borbu protiv literarture revolucionarnog duha* koja se izjednačuje sa

tu, ponekad, one »ćurčinovske« predumišljajne anti-poetičnosti, koja se iscrpljuje sama sobom, i koja ne postaje funkcijom poezije:

Bolesna si sva od harmonije, draga!
. . .
I crne sene
doigravaju svoju ludu igru
po vlažnim zidovima,
uskoro će smrt:

Ali, ti se ne spotiči o smrt, draga!

Ovo »ti se ne spotiči o smrt« je nametljivo traženo, neka vrsta malog izazova upućenog duhu »poetičnog«, isto kao i ono:

»ortodoksijom«, odnosno da je i krajnje »desničarska« (»klasna« pa čak i »rasna«), anti-revolucionarna »ortodoksija« koja se neće zadovoljiti samo da, proklamujući, jezikom intelektualno mucavim, principe umetnosti-radi-umetnosti, potkazuje »socijalnu književnost« kao »prefarbanu socijalističku teoriju o književnosti« (»Socijalna književnost, osim toga što je u stvari jedna tautologija, nije ništa drugo do prefarbana socijalistička teorija o književnosti«, — Sima Pandurović: *Horovi i parole*, u broju za mart 1939), nego će se ideološki odrediti kao ortodoksija »naših vitalnih snaga« i kroz tipično nacističko tumačenje *rase* dr Branimira Maleša. Ovaj saradnik Mladenovićevog *XX veka (Žuta opasnost kao demografska pojava*, februara 1938; *Definicija rase*, novembra 1939; *Rasno poreklo Svetoga Save*, januara 1939) trudio se da na liniji nacističke mistifikacije o superiornosti takozvanog »nordijskog tipa«, i pozivajući se pri tom na Hjustona Stjuarta Čemberlena, dokaže »srodstvo« dinarske rase sa ovim tipom: »Kao što su srpske pesme po svojoj vrednosti ravne eposu o Nibelunzima, tako je i Nemanja, poput Normana severa i juga, osnovao i organizovao prvu srpsku nezavisnu državu. Uostalom, mnogi Nemanjići su plavi, pa nam to dokazuje njihovo nordijsko poreklo«. Osim toga, »postoje mnogi podaci, i kraniološki, i antropološki, i deskriptivni, i biodinamički, iz kojih zaključujemo da postoji neko daleko srodstvo između Dinarske rase i Nordijske grupe« (u članku *Rasno poreklo Svetoga Save)*. Ovo »srodstvo« između dinarske rase i »nordijske grupe« došlo je do pune svoje konkretizacije u više tekstova *XX veka*, a možda najporaznije u članku *Značajni preokreti spolja* (pod pseudonimom stalnog spoljnopolitičkog komentatora *Patriusa*, u broju od marta 1938), kojim se pozdravlja »anšlus« ili hitlerovska okupacija Austrije, odnosno izlazak Hitlerove Nemačke na jugoslovenske granice: »Režim koji se u Austriji zalagao protiv nemačkog ujedinjenja iščezao je, a sa njim i svi megalomanski i opasni snovi legitimističko-habzburških protagonista i agenata, upereni neposredno protiv novih nacionalnih država Srednje Evrope, pa stoga i protiv naše Kraljevine. Sudbina ovih zakletih i istorijskih neprijatelja našeg naroda i naše države zapečaćena je ovih dana za sva vremena. (. . .) Blagodareći tome, naš narod može danas da dočeka Nemačku na svojim granicama bez uznemirenja,

»Bolesna si sva od harmonije, draga!« (Još malo pa Ranko Mladenović može da napiše, u ovom iscrpljivanju brzim efektom anti-poetičnosti, koja ne vodi u dubinu nove poezije nego zadržava na površini anti-poetičnosti stare poezije, i u naknadnome dvopevu sa Ćurčinom: *tzv. harmonija tj. smrt;* ali to *»tzv«* je najteže *napisati:* ovde se Ranko Mladenović ne spotiče o smrt, nego o to *»tzv«:* uostalom, ako ima tu nečeg poetičnog, onda je to upravo u samome tom spoticanju.)

bez nespokojstva za budućnost, jer je siguran da u njoj ima prijatelja, sa kojim će u njegovom novom položaju moći da razvije i dalje normalne i srdačne odnose garantovanog dobrog susedstva, na dobro i jednog i drugog naroda«. Isto »srodstvo« iskazalo se i objavljivanjem članka naciste dr Vilhelma Ruofa *Arhitektura savremene Nemačke* (aprila 1939), što je, možda, i najtragičnije za samog Ranka Mladenovića: pesnik koji će ostati, svakako, kao jedan od najizrazitijih ekspresionista srpske literature, on je ovde, kao urednik *XX veka*, štampao članak kojim se veliča nacistička izložba takozvane »degenerisane umetnosti«, i to uz posebno naglašenu negaciju ekspresionizma: ». . . čitav ekspresionizam se, najzad, sastojao u rešavanju čisto intelektualnih zadataka. Svako je ostvarivao ‚svoju' intuiciju samovoljno. Samo se nekolicini slikara ne može prebaciti da su zloupotrebili eksperimentisanje mislima; između ostalih, na primer, Francu Marku. Drugi su se prepustili struji i izgredima samovolje i neestetskoga. Ta umetnost nikada nije mogla da odoli oštrim prekorima i otporu koji su činjeni već u samom početku. (. . .) Tako je već uveliko bio izrečen sud nad ekspresionizmom, kada je Minhenska izložba ‚degenerisane umetnosti', u leto 1937, označila njene pojave raspadanja, u neku ruku kao istorijski dokumenat«. U članku se, osim ove osude ekspresionizma, kao izgredu »samovolje i neestetskoga«, i kao zastranjenju u »intelektualizam«, ističe nacistička teza o »pojedincu« koji se »kao jedinka i kao ličnost, smatra (. . .) za delić večitih, nepresušnih životnih sila, koje se kriju u narodu«, i napada se Tomas Man, sa kojim se, navodno, »dogodilo baš onako, kako je to Niče u *Nesavremenim rasmatranjima* predvideo: osnovno stvaranje, živi duh, usahli su pod stegom kvrga intelektualnih konstrukcija«.

To je već bio kraj *ekspresionističkog* Ranka Mladenovića. Njegov biograf moći će da zabeleži još samo da je on, koji je u *XX veku* štampao Patriusova uveravanja da »naš narod može da dočeka Nemačku na svojim granicama bez uznemiravanja«, samo tri godine kasnije odveden u nemačko zarobljeništvo, odakle, je, teško oboleo, pušten kući (13. marta 1942), da tamo i premine (8. I 1943). Ljotićev *Srpski narod* propratio je njegovu smrt napomenom da je on u *XX veku* i *Samoupravi* branio »onu spoljnu politiku koja nam je izgledala celishodna i za koju smo se najpoštenije zalagali, ostavljajući istoriji njenu objektivnu procenu«, ističući kako je on, u poslednjim danima, »umesto svih drugih ponuda (. . .) tražio samo izvorske vode, vode sa živoga vrela. Njegova mati je išla u crkvu Ružicu da mu lično zahvati vode sa izvora, a jedan rođak mu je doneo vode sa jedne prastare česme u Šumadiji, — jer se i nje pesnik bio zaželeo« (M. Stojimirović-Jovanović, *Ranko — čovek i umetnik; Srpski narod*, 16. januar 1943). U istom nekrologu u *Srpskom narodu* kaže se da je on, među žicama, pisao stihove *Kad freske šetaju* (nema li u tom naslovu i nečega gotovo sudbinski jezivo ironičnog?), i da su »ti stihovi, deskriptivni ali puni lirike, pokazivali (. . .) zrelinu talenta koji dolazi do definitivnog izraza«.

Ali, ima tu i nečega mnogo dubljeg od namerne i nesavladanom predumišljajnošću površne anti-poetičnosti koja je utoliko knjiškija ukoliko joj je inspiracija neporečnije vezana za literaturu ili ukoliko se njen tvorac češće i očiglednije osvrće oko sebe, da vidi kakav je i koliki efekat proizveo; ima tu, na mahove, između dva ovakva nespretna lova na jak utisak, vizionarstva čija »fantastičnost« meša jezu ponora (makar i sasvim priguše-

Međutim, sudeći po malom izboru iz ovih poslednjih pesama Ranka Mladenovića, koji je objavio časopis *Književnost* (oktobra 1973, i beležeći tako tridesetogodišnjicu Mladenovićeve smrti, ali bez ikakve informacije o pesniku), te pesme nisu delo nikakvog »definitivnog izraza« nego, naprotiv, očitog iščezavanja jednog pesnika. To je jedan ukroćeni Ranko Mladenović, negdašnji kosmički ekvilibrista koji je sišao na zemlju, jedan pregoreli modernista koji, na pepelu svog negdašnjeg buntarsko-patetičnog, ekstatično-grotesknog ekspresionizma, pokušava da napiše male stihovane priče (redovno s poentom u poslednjem stihu), jezički i izražajno »neutralne«, blede do siromaštva. — Ali, ako tu nema ekstatično-grotesknog Mladenovića, nema tu ni tradicionalizma u stilu Mladenovićevih uvodnika u *XX veku:* njegove freske ne »šetaju« ka »vodi sa jedne prastare česme u Šumadiji«, nego su uronjene u mrak bezizlazne smrti što izaziva grozu: to je tradicija koja ne samo što ne uspeva ovde da oživi, nego koja se otkriva jezovito mrtvom, onakvom kakav je i život, u pesmi *Život:* »Aždaja ti drži prazan presto, / mrtvoga te celivaju ljudi. / Lice ti je skamenjeno testo. / Srce ti se slepilo za grudi. / — / U kovčegu godina si petsto, / i večnost ti očne duplje kune. / Bez zlatnoga porfira i krune, / sa zemlje si ove nekad nesto . . . / — / Samrt čuva tvoju mrtvu kastu. / U tvoj život što na prošlost liči, / usuli su i balsam i pastu. / Ko vampiru u prastaroj priči: / — / U grobu ti samo nokti rastu«. Taj život jeste mrtvo svetaštvo, mrtav mit svetiteljstva, *vampirski svetiteljski tradicionalizam kome još samo nokti rastu* (Momčilo Nastasijević užasnuo bi se od toga kao od najcrnjeg bogohulstva): to telo u koje je usut balsam i »pasta« jeste *ispražnjeno telo ispražnjenog mita,* i ono se vidi zato što se ne vidi mit, a naturalističko-ironična intonacija ove pričice u stihu odjekuje, sasvim slabo uostalom, naglascima izvesne samilosti prema čovečanskom telu, zdrvenjenom, balsamovanom, praznih očnih duplji koje kune večnost i lica koje ljudi celivaju tek sada, kada je to jezivo lice bez lica života. Čitava tradicija, »baština« (ove pesme Mladenovićeve *Književnost* je štampala u rubrici pod naslovom *Baština),* vampirski je mrtva: Ranko Mladenović nije među onima koji celivaju život, a još manje je pesnik čiji tradicionalizam sastoji se u tome da u mrtvo telo tragičnog čovečanstva, — predajući se bezočnim ideološkim mistifikacijama pred samim bezdanom postojanja i nepostojanja, — u to telo, kao u »život«, sipa balsam i pastu. Za njega je to čovečanstvo dostojno čovečanskog bola i sapatnje, a ne »paste«. To čak više nije ni ono srednjovekovlje čiju jezu je, u stilu zakasnelog romantizma, i u ekspresionističkim stilizacijama, on tražio u »dramskim gatkama«, niti ono koje je uspelo da izmami u njemu patetiku *Velmoške molitve,* dvadeset godina ranije, a ponajmanje ono koje bi moglo ponovo da bude provokacija za njegov agonijsko hiperboličan, ekspresionistički, anti-romantičarski romantizam diskontinualnih grčeva i potresa, »vasionske« akrobatike. Od svega je ostalo samo ironisanje, s tim što to nije iznuđena ironija (neka ironija koja se nije htela, ali je došla kao neumitnost), nego sasvim htena,

nu) sa humorom, nešto apsolutno sa nečim površnim, pa izgleda kao da se ta površnost i traži u bekstvu od naslućenog ponora, kao spas:

O, noćas u meni
planeta neka piše,
i krade mi telo.
I pada sve više mesec na moje čelo.
I ja zanet letim
nad ponorom svojim

doslovce predumišljajna ironija ove skroz racionalne poezije. Ako Ranko Mladenović ovde traži »smernog hroničara Danila«, on ga neće ugledati ni kao dotadašnji ni kao kasniji tradicionalizam (onaj iz najnovije nacionalističke agresije), u stilu mistifikovanog srednjovekovnog religijskog misticizma: to je Danilo koji, izmožden letopisaštvom pred spavanje ostavlja sandale na prozoru (protiv uroka), i *hrkanjem piše hroniku o bogu:* on »Beleži redom sva velmoška čuda. / Svaki mu potez po legendu znači / A kad umoran već klone od truda, / on baci pero i sandale svlači. / — / Tad ih na prozor oprezno okači / uroka radi, uz molitvu strogu. / Pogleda zatim u mesec što zrači. / A kada legne zahrče još s nogu: / — / I tako počne hroniku o Bogu« *(Hronika).* Srednjovekovlje je, uopšte, ono srednjovekovlje iz *Svete zablude* koja priča o despotu što »Po danu je strepio za presto / A noću je slušao cvrkut ptica / . . . / Zaziro je od sebe u sobi, / Za svakom je stopom vrebo brata. / Čim se neko pojavi na vrata / on ga žezlom iz potaje zdrobi. — / Nikad nije bilo veće kobi. / Sve mu beše pred očima tavno. / A kad svisnu usamljen u sobi, / Tek se tada sazna najzad javno: / — / da je bio živ, a slep odavno«. Tako se »šetnja« ovih fresaka Mladenovićevih zbiva između života kome rastu nokti, u prostorima straha i nasilja oslepelih despota, tamo gde se hronika o bogu piše gromoglasnim hrkanjem »smernog hroničara Danila«. Ako se pevaju poklade, onda se govori o tome kako »svaki glumac toliko je umstven, / koliko mu propisuju vlasti« *(Poklade),* ako se peva turnir, onda je to turnir srednjovekovne kuge *(Turnir),* a ako se pokušava da vidi praznik, onda je to tamna praistorija, u kojoj »praznuju tako dok prva žrtva / raspeta leži na golom stenju. / Sveštenik uzme prvu kost njenu, / da je okusi čim bude mrtva« *(Praznik).* Ako tu nema negdašnjeg Ranka Mladenovića (on blesne samo tek ponekim stihom, kao što je onaj uvodni, u pesmi *Život:* »Aždaja ti drži prazan presto«), i ako je tu nit poezije sasvim tanka, i jedva vidljiva, ima ove ironije, gotovo ledene, i jače od svega. Ta ironija, koja ničemu ne dozvoljava ni cvetanje ni polet, onemogućila je ovde dublju poeziju ali onemogućila je i svaku mistifikaciju: ona je kao neka nepokretna voda koju ni najveća duševna ili kosmička bura ne može ni najmanje da uznemiri, i na kojoj ukočeno počiva, u svom petstogodišnjem kovčegu, onaj užasni život. U carstvu te ironije ne raste ništa sem noktiju ovog mrtvog života: to je ono poslednje što je ostalo od Ranka Mladenovića, ta smrt u kojoj rastu jedino nokti, ti *nokti smrti,* — posle ekspresionizma, posle *XX veka,* posle zarobljeničkog logora kod Nirnberga, u okupiranom, mračnom i hladnom, januarskom Beogradu 1943, — ono poslednje što je *pesnik* Ranko Mladenović video.

što me mrakom vreba,
i paune brojim
što šetaju
s one strane neba!

Pojava ovih paunova jedna je od najfantastičnijih u novijoj srpskoj poeziji; ali ono što ovde stvara *jedinstvenu* poetsku senzaciju fantastičnosti, to nije samo fantastično-nemogućan let nad sopstvenim ponorom; to je ovo *brojanje* u zanetom letu. Dok ga mrak vreba, i dok neka planeta piše kroz njega, kradući mu telo, on nad sopstvenim ponorom *zanet* leti i, pri tom, *broji* paunove (koji se »šetaju« s onu stranu neba, ali i sa onu stranu svakog zanosa i svakog leta: čisto otelotvorenje anti-zanosa i anti-leta). Nikad se neće saznati odakle ti paunovi, i šta oni simbolički znače. Paun je ovde jedan slepi simbol, bez izlaska u tumačenje, ali zato što je ovde sve paradoksalno bezizlazno: to je fantastika paradoksalno-bezizlaznog kao nemogućnost, i to svesnim (skroz racionalnim) isticanjem te nemogućnosti. (Brojanje u zanosu, kao demistifikacija tog zanosa, i to dok se on objavljuje, pravcem ka samo-izdaji: to je jedan lažan ili nemoguć zanos.) Fantastika Ranka Mladenovića zasnovana je na nemogućnim vezama koje se predstavljaju za mogućne; i ona podrazumeva, kao svaka fantastika, mogućnost nemogućnog, u kolebanju između mogućnog i nemogućnog, i (takođe kao svaka fantastika) sa *nešto* pretežnijim naglaskom na nemogućnosti, koliko je *nužno* da bi se svest o fantastičnom mogla da uspostavi. Fantastika uvek podrazumeva izvesnu samosvest, ili svest o sebi kao fantastičnosti. Nikada svet fantastike nije ubeđen u sopstvenu stvarnost; nikada se ona ne uzima u potpunosti za stvarnost. Svest o nemogućnosti neodvojiva je od fantastičnog; ali ona je data kao *prisutna,* i kao senka što pada neprestano na fantastičnu stvarnost što kao da pokušava da se ostvari, ali u tome ne uspeva. Ona nikada ne izlazi iz tog *stanja prisustva,* ili iz senke: ona se sluti, ali posebno ne naglašava. Fantastičnoj stvarnosti treba uvek još nešto sasvim malo pa da postane stvarnost, ali to ne postaje. Ona i jeste i nije stvarnost. Kod Ranka Mladenovića, međutim, svest o nemogućnosti je naglašena preko mere koju dozvoljava ova *jeste-nije* stvarnost fantastičnog: ni u svetu fantastičnog Ranko Mladenović nema mere. Ako fantastika propada gubeći svest o nemogućnom, i postajući stvarnost, ona propada i prenaglašavanjem ove svesti o nemogućnom. Mera fantastičnog je mera pokolebane ravnoteže između mogućnog i nemogućnog, s neznatno pojačanim naglaskom na nemogućnosti, a *život* ove mere jeste u uveličavanju ili umanjivanju amplituda ovoga naglaska; kod Ranka Mladenovića, težište je, u potpunosti, na nemogućnom: hipertrofirana svest o nemogućnom onemogućava ovde fantastiku kao pokolebanu ravnotežu. Nema nijansiranja stvarno-nestvarno (u samom stvarnom, i u samom nestvarnom), već je sve naglašeno, do krajnjih mogućnosti, kao nestvarno. To je jedna onemogućena fantastika, ili nemogućnost fantastike. Hipertrofija nemogućnog jeste onemogućavanje njegovo: *mogućna nemogućnost,* koja je uvek »ranjena« svešću o nemogućnoj mogućnosti, o nestvarnosti kao o neostvarljivosti, podrazumeva izvesno postojanje mogućnog. Nema ni fantastike ni romantizma, uopšte, koji ne podrazumevaju ovo mogućno da bi se razvijali prema njemu, i u igri sa njim. Romantizam je igra oko mogućnog: nikada apsolutno mogućno, kao »apsolutno« stvarno; ali nikada ni »apsolutno« nestvarno. Kod Ranka Mladenovića, koji je nemoguć romantičar, fantastika je nemogućna: ona i nije ništa drugo nego otkrivanje njene nemogućnosti. Ali, — i to je ono najvažnije, — Ranko Mladenović i ne želi da nemogućnost svoje fantastike prikrije; on je *otkriva,* i čak sve čini da je što više otkrije. Duh neće biti obuzet ovim »zanetim letom«: Ranko Mladenović koji *broji* one paunove što se »šetaju s one strane neba«, uvek je čist paroksizam: i ovde, on je paroksističan po tome što neće da mu se poveruje ni onoliko koliko je nužno za obrazovanje iluzije fantastičnog. I kao fantastičar-iluzionista, on je smešan, jer je nemoguć: ima jedno *oko deziluzioniranosti* koje se u njemu nikada ne zatvara. Nije samo stvarnost nemogućna, nego je nemogućna i fantastika ili ne-stvarnost. Ništa ne može da dođe do stvarnog: ni stvarno ni ne-stvarno.[20] Sve je nemogućno, pa je

[20] Ako je elipsa Ranka Mladenovića zaista elipsa »čiji je jedan pol visoko nad oblacima, drugi duboko pod zemljom, a koja u velikom luku zaobilazi sve što je između ovog dvoga, sav realni svet« (Jovan Popović, u prikazu Mladenovićeve drame *Strah od vernosti, Paradoksi i apsurdi; Stožer*, 1931, II, 5), to je uvek ista elipsa nemogućnosti »realnog sveta«, ali istovremeno i ove nemogućnosti *nad-realnog*. Svet Mladenovićev je, van svake sumnje, nadrealno fantastičan, ali on nikada neće postati i jedan *nadrealistički* svet ne samo zato što je delo njegovoga neuništivog, konstruktorskog (i usiljenoga) racionalizma, nego i zato što je, i dok se stvara, u najbitnijim svojim trenucima (onda kada se Mladenović oslobađao od »mesečine« svog sentimentalizma koja hladno osvetljava tolike njegove stihove), on istovremeno parodiran i ismevan. Čak, to samoironisanje, ta paroksistička volja za parodiranjem pokreta i ideala sopstvene volje, kao da

čak nemogućna i sama volja za stvarnim ili za ne-stvarnim. Volja se paroksistički okreće protiv sebe: ona se ruga sopstvenom htenju. Ona projicira to htenje u slike kosmičke fantastike, ali zato da bi se slika ismejala, prikazujući ih kao napadno neverovatne. Strast za preterivanjem je zato dvostruka (dvostrukošću paroksizma): ona je nemogućnost romantizma koji se hoće, i ona je volja za autokarikiranjem samog tog romantičarskog htenja. To je fantastika koja se sebi ruga: jedna samo-parodija fantastike, koja ide u »kosmos« svojim preuveličavanjem. Sve ono neumitno racionalno u fantastici koja, predstavljajući neprestano paradoksalnu *mogućnu nemogućnost,* uvek nastoji da unese izvesnu racionalnost u iracionalno, — ali koja tu racionalnost ne izvodi, takođe, iz senke, održavajući uvek stanje pokolebane ravnoteže racionalno—iracionalno, konstrukcija—mašta, sistem—slučaj, — u duhu i u poeziji Ranka Mladenovića je napadno naglašeno: ako on teži ka vrhovnom romantizmu kao ka Noći svesti, kao ka prostorima neobuzdane mašte, on svejedno ističe i moć ovoga konstruisanja, ove nesavladive racionalnosti koja »izmišlja«, bezbrojnim dosetka-

pojačava ovu krtu, nesavitljivu racionalnost koja se ne daje ničemu nadrealnom. Praznina, koja svemoćno prodire u »realni svet«, prodire i u ovaj nadrealno-fantastični svet, čineći ga nemogućnim i totalizujući tako nemogućnost. Nadrealisti, kao pesnici nemogućnog, imali su veru u iracionalne sadržaje (u budućnost oslobađanja bića njihovim oslobađanjem): oni su verovali u njihovu stvarnost, — za njih, njihov nad-stvarni svet nije nestvaran nego je stvarnost, i to ona suštinska, apsolutna stvarnost. Ranko Mladenović je lišen i te stvarnosti nad-stvarnog; on ni svoju fantastiku ne može da uzme »ozbiljno«: ironija prodire u sve. Ona je jemstvo sveopšte nemogućnosti ili praznine: čak i *verbalizam* Mladenovićev, ono često kloparanje i klepetanje njegovih stihova, jeste od te praznine. Nije mogućna ni vera u reč, jer nije mogućna ni sinteza u jeziku, a najmanje onakva do kakve je došao Stanislav Vinaver koji se, najčešće, oglašava za jezičkog genija, ali čiji jezički genije ide iz poraženosti genija stvarnosti: u kovitlacima između sklada i rasklada, kao u nekakvoj živoj dijalektici koja nikada neće doći do svoje sinteze, ni stvarnost ne može da se uspostavi, već je sve nestvarno; ali tu, kod Vinavera, kod koga reč ne može da dođe ni do kakve sinteze, ni do kakve ideje stvarnosti, sama ta reč postaje stvarnost, sam jezik preuzima na sebe funkciju sinteze. Tu, dakle, ipak ima neke sinteze: ovog sažimanja svega u jezik, u njegov zvuk, koji postaje, čak, neka suštinska stvarnost, na način koji je isto toliko iskonski romantičarski koliko je i izraz jednoga muzičkog simbolizma, neumitnog, u svetu bez stvarnosti, bez konačnog »značenja«, i u kojoj je *zvuk* reči jedini nosilac stvarnosti. Ako i kod Vinavera ima verbalizma, ima ga onoliko koliko ima formalizma, ove formalne muzičke stvarnosti; ali taj verbalizam nije apsolutan, jer tu praznina nije apsolutna: stvarnost reči-zvuka za Vinavera je, ipak *stvarnost.* Ranko Mladenović za ovo nikako ne zna onako kako ne zna za zvučanje (kao zvukove koji su došli do svoje

ma, prizore ove mašte, i koja tu maštu otkriva kao krajnje sumnjivu. Neosporna je nemoć mašte Ranka Mladenovića; ali je neosporna i njegova težnja, tako očito na liniji njegovoga samo-karikaturalnog romantizma, da ovu nemoć (valjda i kroz izvestan bol zbog nje) *obelodani.* On je *usiljen,* tako da su, uistinu, i metafore koje je nalazio (u svome »kosmičkom« pseudo-fantastičnom pseudo-romantizmu) kao »razapete na točku za mučenje«;[21] ali on paroksistički pokušava da hoće ovu nametnutu mu nemoć, stižući tu, ne jednom, do čitave jedne

celine, do svoga zvučnog totaliteta, kao do ovakve zvučne stvarnosti), znajući samo za zvukove: njegova reč se čuje, »primitivno« stihovana i rimovana, jer je iza nje ova praznina. Pa ipak, ne može se za tu elipsu u praznom ponoviti, za J. Popovićem, da je i sama »šuplja, prazna«, i da su joj »fokusi ugašeni«: kroz tu elipsu verbalizma i izveštačenosti, paradoksalnih slika i samo-parodiranja, sluti se *tragika praznine* koja ovako prodire i u realno i u nadrealno-fantastično, bez nade na ma kakav spas. Ponekad, Ranko Mladenović dolazio je i do slutnje nekakvoga »greha«, koji bi bio *greh ove praznine,* i dolazio je i do žudnje za spasenjem: »A čim osetim grižu slatkih zlosti, / I kad mi ćutke / Dođu moje lutke, / Ja lomim plaho u visinu kosti / Sviju vekova / I svih pokolenja! / I nikog nema da mi greh oprosti, / I da me tiho, / Posle strašnog bdenja, / Vrati na zemlju, u ambis spasenja. / — / Samo si ti još tada sa mnom večna, / O, dušo moja, / Dušo protivurečna!« To je, kao i uvek, teranje sprdnje i sa sopstvenim doživljajem, i sa poezijom: prepuštanje verbalizmu da stihuje, umesto njega, sa strašću za lakoću koja se ismeva Njenom Veličanstvu Poeziji (»I kad mi ćutke / Dođu moje lutke«); ali to je i ovaj »greh« što je tu zalutao u stih, a iznad svega to je ova zemlja u metafori »ambis spasenja«. Ta reč *ambis* nije ovde delo čistog verbalizma: paradoksalno vezana uz reč spasenje, ona obrazuje paradoksalnu metaforu *ambis spasenja,* metaforu za nemogućno spasenje. Zemlja je (»realni svet«) ovaj »ambis spasenja«, ali zato što je duša te zemlje ova »duša protivurečna« koju će, podvlačeći svoju grotesknost, Ranko Mladenović ovako da objavljuje: jedino i uvek grotesknost, posle svega: i posle realnosti i posle nadrealnosti. Nema ni stvarnog ni fantastičnog i zato može da bude samo ove groteske u verbalizmu, raspadanjem od slike do slike i od zvuka do zvuka: te humorne tragedije bića usred praznine.

[21] »Prirodno je da ova težnja za neprestanim belim usijanjem nosi za sobom čitav aparat izuzetno napregnutog izražavanja, čitav sistem metafora razapetih katkad kao na točku za mučenje, i koje imaju za dužnost da duševnom i osećajnom životu daju kosmičke razmere. Ove su tražene, putem jedne nasilne egzaltacije, u postavljanju neposrednih odnosa između pesnika (shvaćenog apstraktno), i vasionskih tela (takođe apstraktno shvaćenih), i tako pesnika ‚zvezde' hvataju ‚za ruku', on ‚ljubi oči vasione', ‚noć siše njegove usne', u njemu ‚planeta neka diše'. Paradoksalno izgleda, ali može se tvrditi da, pored sve te dekorativne vatrenosti, ove kosmičke metafore ostaju često hladne. Ta poezija, i pored svih tih napora, ne doseže potresnu fantastiku Mladenovićeve *Daće,* ili nemačkih ekspresionističkih filmova. Režijski, međutim, ona je u stilu tih filmova, besprekorno postavljena usred neobičnih zbivanja, ‚u čudnoj jednoj besanoj gatki' gde ‚dusi vezu ponoćne duše'. Ona je obasjana večnom i nepreglednom mesečinom« (Marko Ristić, *Pesme Ranka Mladenovića).*

male obnove romantičarskog duha personifikacije i predstavljanja nepredstavljivog, pretvaranja u fizičku akciju onoga što je nematerijalno nevidljivo:

Jeziva tajna kad kroz snove pljusne,
I mesec snima
uplašene boje,
Ja pružam u noć obolele usne,
I malam njima
Dah večnosti tvoje —
O, ti si himna nesanice moje!

»Jeziva tajna« tu se raspada (humorno, kao kod Sime Milutinovića); ona se nezadrživo sunovraćuje u grotesku, a sama ta grotesknost jeste grotesknost usiljeno-izveštačene mašte kao jedne lažne mašte koju razum *konstruiše*, u kojoj nema nikakvog duha otkrovenja, nikakve dublje nužnosti, nikakve samodatosti pokreta i, samim tim, i nikakve brzine (one, koja je neodvojiva od mašte kao i od humora). Ide se sve stepen po stepen: sinteza je nemogućna, duh analitike je svevlastan. Sinteza se simulira: sve se gradi, sporo, kroz domišljanja, stepen po stepen. Vizija je vanrazumska, apsurdnošću kojoj je okrenuta; ali ona je skroz razumska svojom prirodom. To je nekakva *konstruktorska* mašta, jedan paradoksalni romantičarski, pa i ekstatički, konstruktivizam, jedan kolosalni nesporazum duha ekstaze i duha konstrukcije (ovoga »kolosa jadnog« i »titana gnusnog«), i jedna neumitna izveštačenost u tome, svojevrsni *»gongorizam«* kao nemoćni romantizam, ali koji je samosvestan, i koji sebe ne krije, nego se gotovo *razmeće* sobom: ovim obolelim usnama koje *malaju* dah večnosti (koja je, opet, njegova »himna nesanice«), što je izvanredno zaobilazan put, pun posrtanja i preuveličavanja, da se kaže kako on *kazuje svoju nesanicu*. Zaista, pesma kao neko beskrajno množenje pojedinosti, ali i njihovo deljenje (baš kao cepanje dlake načetvoro), kao u nekakvom »sitničarstvu«, i posle ponovno povezivanje, analiza radi sinteze koja je, međutim, već bila tu, ali koja se nije htela, kao nedovoljna, pa se zato i dozivala ekstaza, kao metoda za ulazak u neku drugu, novu stvarnost, koja bi bila istinitija, dublja, »kosmička«: sanjala se neka romantičarski apsolutna sinteza, i dozivala se ekstaza, na putu ka toj sintezi, a našli smo se, ponovo, tu gde smo i bili. Uvek je to ista parabola, od nade ka razočaranju, od pokušaja

ekstatičkog vizionarstva ka izveštačeno-grotesknom, parabola od romantizma ka njegovoj samo-parodiji, i to ne tokom čitave pesme nego i jednoga jedinog stiha. Nikad ruka Ranka Mladenovića nije ostavila za sobom na hartiji tragove koji bi svedočili da se on, makar i jednog jedinog trenutka, našao »s one strane svesti«: moment hladno-razumske, neučestvujuće svesti ostaje svemoćan u svakoj njegovoj pesmi. Metafora je zapanjujuća, i Ranko Mladenović, izmišljajući je, kao da hoće samog sebe da zaprepasti; ali on ostaje nezaprepašćen. Ima Ranka Mladenovića u mašti, *u izazovu mašte;* ali nema ga u odazivu na taj izazov. Uzalud je objavljivanje svog potonuća s onu stranu svesti (»jeziva tajna kad kroz snove pljusne«):

I ja tad tonem kroz zvukove boja,
Tonem u kobni
Šum poslednje vesti;
O, tonem tamo gde te, dušo moja,
Nikad neću sresti:

S one strane svesti!

Dozivana je »katastrofa pojma« (slikama paradoksalno-alogičnim), ali ona nije i dozvana. Ona se izvitoperila u »slatku katastrofu pojma«.[22] Čarolije noćne imaju tu, izgleda, »strasti stooke«, ali strasti koje se iscrpljuju u paradoksalnoj slici kao u alegorijski slikovitom, *posuvraćenom* pojmu koji, međutim, i kao posuvraćen ostaje — pojam. Zanos je spoljni, spoljašnje prividan:

Gle, kucaju mi o vene
i mirišu na mene
čarolije noćne, bezbožne, duboke:
razbuktale mi strasti stooke!
I šetalice satne
jure za mnom ko seni.
Otvaraju se provalije zlatne
u meni!
A nad njima zanosno se niha:

mahnita pobuna stiha!

[22] »... prebolimo / čas što znači: / — / Slatku katastrofu pojma« *(Zvučne elipse, X).*

To je *najavljena, ali ukroćena mahnitost; tipičan modernizam:* pobuna, ali po površini, bez punog učešća. Mahnitost koja će se pretvoriti u »kapris«, i katastrofa pojma koja će postati ova »slatka katastrofa«, i kroz sve to i u svemu tome, udes nedovršenosti i neispunjenosti: površnost, bez nade za dubinu, svet bez treće dimenzije.

Njegova slika je *dvodimenzijalna,* ili slika bez perspektive, paradoksalna slika koja nastaje sukobom mogućnog i nemogućnog, ali tako što taj sukob, izazivajući zaprepašćenje, zaustavlja tok vremena i tok pesme: to je slika-šok (kao električni šok), slika-zaprepašćenje, koja je nepomirljiva sa vremenom. Zaprepašćenje zaustavlja vreme; ono izuzima iz njega: ne može se biti zaprepašćen u vremenu. Ranko Mladenović, kada hoće zaprepašćujuću sliku, neće vreme. Otuda njegova posrtanja, kroz tekst sopstvene pesme: ti trzaji, koji su kao skokovi od slike do slike, to su serije zaprepašćenja: između njih nema ničega što ih bitno povezuje. Slike su eksplozije vremena; masa pesme, njeno tkivo, jeste jedno lažno vreme: čista retoričnost, simulacija veze, nešto što se ritmuje i rimuje sasvim spolja, rutinski, izvan svake bitnosti.

Kretanje Ranka Mladenovića, između dve slike, izvanredno je teško, ili ponekad i sasvim nemogućno; otuda je, u suštini, ovde nemogućno i zvučanje. Gde nema kretanja, nema ni zvučanja, koje je sustastveno kretanje ili jedina »forma« kretanja. On bi da bude akrobata-kosmičar, koji se veša o mesečeve zrake, i koji ne prestaje da traži zvučnost svoje eliptičke fantastične akrobatike, ali on ne dolazi do stvarnog zvučanja onako kako dolazi do ove zapanjujuće slike, u sukobu mogućnog i nemogućnog. Gde je zaprepašćenost, tu je udar svemu: i duhu, ali i sluhu. Sve se uprošćava, svodi pod jedan obrazac: linija pesme je kao neka tvrda i krta, nesavitljiva kičma, koju kao da će najmanji potres da prebije i čiji svi pršljenovi su jako izraženi: osnovni delovi teško se povezuju u celinu. Ni najmanje muzičke složenosti, koja bi vodila povezivanju delova u celinu: strofa po strofa (a ponekad i stih po stih), to je ovde komad po komad, sastojak po sastojak. Veze su prividne. Celina je prividna, onako kako je ovde sve prividno. Retoričnost kao pokušaj preobražavanja privida u celinu: ekspresionistička patetika u teškoći savladavanja zavereničko-razarajućeg dejstva centrifugalne sile elemenata. To je, ponekad, slobodan stih; ali je to, neuporedivo češće, iza privida slobodnog stiha sasvim shematičan jedanaesterac (ili deseterac), koji se samo lomi na kraće stihove, uz

rimovanje koje je jedno od najprimitivnijih u novijoj srpskoj lirici, tako da melodijska linija, i kad zatreperi, kao da se nezadrživo sliva u tačku te bezizlazne rime: u njenu punu podudarnost koja deluje kao prasak. Rima vlada ovde diktatorski: ovaj romantičarsko-ekspresionistički ekstatičar i modernista robovao je rimi kao što se robovalo do Četrnaeste, pa je njegovo pisanje ponekad juriš na rimu u vasionu, a njegova vasiona kao da je vasiona ovih praskavo-primitivnih rima. Melodijska linija kao da pokušava, lomljenjem stihova na mestima cezure klasične tonske metrike (posebno u pesmama jedanaesterca, ali i deseterca), da nekako *preživi* rimu, da se prelije preko nje, ali to nije prelivanje (a ponajmanje onakvo kakvo je, već u ovo doba, znao Crnjanski), nego to stih kao da se *prevaljuje,* preko ove rime, u drugi stih: nešto vrlo istrzano i nespretno, lomljivo i kidljivo: stih, možda, koji sanja ideal vrhunske lakoće, ali koji je kao pajac od kartona: uvek nešto neprirodno, mehaničko, u njegovim pokretima. U zglobovima kao da nisu kosti, s vezujućim tkivom, nego federi. Linija pesme neće se, nikakvim sečenjem stiha, spasti od pada u razjapljene raklje ove rime koja šamara sluh. To je kao *zvučno šamaranje,* brutalnost koja je »primitivna« utoliko što je muzički krajnje uprošćeno-shematska, dvotaktna, i što svuda traži podudarnost, besprizivnu usaglašenost svega. (Zato i *stihuje na rimu.)* Zvuk može da bude samo prasak, kao udarac šakom u bubanj, samo eksplozija: »primitivni« kosmos Ranka Mladenovića može da bude samo kosmos međusobno nepovezanih slika zaprepašćenja, ekstaza iz vremena u prostor, i iz melodije u prasak, iz muzike u eksploziju, na kraju stihova, gde su rime. *Slika proždire zvuk, onako kako prostor proždire vreme.* Nešto sapeto u ovom duhu, »titanu gnusnom«, uvek se oseća: titani su bez sluha, titanizam je nemuzikalan i antimuzikalan. To je kolos koji, u svojoj monumentalnosti, sav okrenut prostoru, ne zna ni za kakvu lakoću, a još manje za složenost kretanja, pa otuda ne zna i ni za kakvu mogućnost muzičke nijanse. Titanizam (herojski) je monumentalno-prostoran, kao i u epskoj pesmi: ogluveo od prostora, tvrd na ušima. Nema titana-muzičara. Nema nadstvarnog heroja muzičara: nema nijansiranja, na putu ka polifonosti (kao na putu ka muzici) koji nije put herojske isključivosti: heroj je monofon a ne polifon. Heroj je vernik večnosti, a ne vremena; herojski čin je skok iz vremena u večnost, i iz polifonije, koja je u *živom vremenu,* u statičnu večnost kao apsolutno jedinstveno (ili ništavilo). Heroizam je umiranje polivalentnosti i zato je umira-

nje polifonije: ako je *mizički*, on je to samo »elipsama« ovog umiranja, na putu ka večnosti apsolutnog identiteta »jednog«, kao na putu ka smrti polifonog. To je rast u monumentalnost kao rast u ćutanje. To je snaga koja je po osnovnoj svojoj težnji monofona, koja srlja u prostor (kao da sav prostor hoće sobom da ispuni) i koja je *zato* vizionarna. To je veličina u viziji (vizionarna patetičnost, od epike preko Meštrovića do D. J. Filipovića), ali koju ne prati i veličina i bogatstvo zvučanja nego, naprotiv, prati je muzička ubogost. Ako *Zvučne elipse* Ranka Mladenovića nude, ipak, i neku jezičko-muzičku senzaciju, onda je to isključivo zato što obelodanjuju duhu ovu neusaglašenost (do *praskave* nesrazmernosti) zvučanja i slike, koja je *groteskna*. To je svest o ovoj neusaglašenosti, koja postaje svest o herojski grotesknom kao o herojski nemogućnom. Ako su *Zvučne elipse* naglašeno zvučne, čak jedna pomama zvukova, — tako da je moglo da se učini, kad su objavljene, da je to poezija koja donosi, kao i Vinaverove pesme, zvučni simbolizam,[23] — ta naglašena njihova zvučnost jeste upravo od neusaglašenosti slike i zvuka. Tu se zvuk čuje jer je to *raspadanje zvučanja na zvukove*, naporedo sa raspadanjem vremena na trenutke (ili, uopšte, celine na sastavne svoje delove: *elementarnost*, kao »varvarizam« ekspresionizma), u ekstazi Mladenovićevoj, koja »igra« za prostor, ali koja *kida* pokret i čini da groteskност prodre i sa ravni slika, — tamo gde se odigrava »slatka katastrofa pojma«, — na ravan muzičku. Ranko Mladenović je muzički groteskan onako kako je njegov pokret groteskan: nesrazmeran ili neodgovarajući stvari koju uzalud pokušava da dohvati. Mimohod pokreta i stvari kao mimohod muzičko-jezičke linije i slike: neki nesporazum, u njihovoj neusaglašenosti, koji nije apsolutan, ali se uvek oseća. Neka nesraslost i neka iščašenost, a najviše, i najtragikomičnije (poetski najdejstvenije), u desetercima, koji kao da su preživeli raspadanje epskog kosmosa pa pokušavaju, uzaludno, da vaskrsnu u kosmosu ne-epskog i protiv-epskog duha. I humor, nekakv *crni humor muzike* u mimohodu ovog deseterca i svesti koja pokušava da ga produži, kao jedini stih jedinoga kosmosa, uprkos samoj sebi, i kojim mimohodom jednoslojnog i jednosmernog zvuka deseterca i višeslojne (i višesmerne) paradoksalnosti posle-deseteračke i protiv-deseteračke svesti, iskazane u vizionarno-grotesknom paradoksalizmu Ranka Mladenovića, kao da se produžava i, čak, produbljuje mimohod romantizma i anti-romantizma, pa i poezije i anti-poezije. U tom smislu, ova neusaglašenost zvučanja i slike, — u kojoj slika kao da cepa zvučanje, pa se ono raspada na zvukove koji se nikada neće vratiti jedinstvenoj liniji kretanja, — na mahove može da bude, i to biva, uistinu funkcija tragičnoga humora Mladenovićeve poezije (sve i kada to nije deseterac). *Višesmernost* paradoksalne slike *Zvučnih elipsa*, koja se otima od svake jednoobraznosti (već samim tim što je tragikomična: i tragična, dakle, ali i komična), u potpunom je neskladu sa jednosmernošću stiha i ritma, tako da je to, što se ovde dobija, oštro suprotstavljanje složenosti misaono-osećajne vizije i krajnje uprošćenosti stiha. Ta igra složenog i prostog (u ritmu), jeste igra ove svesti u desetercu, ali i *prema* desetercu, u kojoj niti ona može u potpunosti da se preda tome desetercu i usaglasi sa njim, niti taj deseterac može njoj da bude saobrazan. To je vizuelno-auditivna neusaglašenost (taj let u kosmos paradoksalizma na krilima deseterca, taj modernista-kosmičar u razmerama stiha za Kraljevića Marka), koja je jemstvo samo-karikiranja, i nužnog i htenog (nužno-htenog) Ranka Mladenovića, i jemstvo izvesnog humora do koga je on tu dolazio.[24]

[23] »Došli smo do zvukovnog simbolizma preko Vinavera i Ranka Mladenovića« (dr Milivoje Pavlović, u prikazu knjige *Zvučne elipse*, *Život i rad*, 1928, II, 8).

[24] Međutim, ova neusaglašenost ritma i slike nikako nije sama sobom jemstvo humornosti: ona je takva samo usred paradoksalnih i humorno-groteskних slika Mladenovićevih; jedino te slike (i metafore) svojom paradoksalnošću daju ovom neadekvatnom ritmu funkciju humora *nezgrapne neadekvatnosti*. Bez tih slika, stihovi (s »jakim«, napadno zvučnim rimama) ne samo što gube ovu humornu dimenziju nego mogu da se svedu i na najprostije stihovanje u kome poezija može da se javi tek s vremena na vreme, i više atmosferom nego izvornim svojim dejstvom, i to na sasvim osrednjoj pa i niskoj estetskoj ravni. Možda se to najbolje može da vidi iz pesme *Proletnji rastanak sa sinom*, sa posvetom »Mome jedincu«, koju je objavilo okupacijsko *Novo vreme* (1—2. januar 1942), još dok je Ranko Mladenović bio u zarobljeništvu, uz napomenu: »Recitovano 21. IX. 1941, u bolnici pred zarobljenim srpskim i francuskim oficirima u logoru kraj Nirnberga«. Ta duga pesma (127 stihova), — čiji uvodni stihovi: »Sine / Naš čovek opet ide da gine«, deluju sablasno-ironično, ovako objavljeni na stranicama štampe Vermahta protiv koga je taj čovek išao da gine, — jeste primer krajnje »primitivnog« stihovanja i rimovanja. Istina, takvo »primitivno« stihovanje i rimovanje ima ovde izvesnu opravdanost u »primitivnosti« dečje duše kojoj se obraća pesnik, oživljavajući sećanje na život koji će, ratom (a možda i smrću u njemu), biti prekinut. Ali time Ranko Mladenović postiže izvestan utisak *dirljivosti*, one koja podrazumeva izuzetno veliku podršku čitaočevog sećanja na isto doba, a ne stvarnu senzaciju *poetskog* koja, iako neumitno računa sa

Muzička grotesknost Ranka Mladenovića jeste suštinski ekspresionistička nemogućnost sinteze: uvek isto raspadanje pokreta u besciljnosti, grotesknim izvrtanjem uzroka i posledice i neusaglašenošću volje i pokreta, kad u sveopštem razbijanju nema zvučanja nego sve više zvukova, tako da ovaj pesnik samo u tom smislu ima prava da kaže: »pretvorili me duhovi u zvuke«: ekspresionistička jezičko-muzička pustolovina, koja je mamila i duh i sluh iz ovog raspadanja tonalnosti (»harmonije«) kao jedinstva slike (ideje) i muzičke linije jezika, na putu ka atonalnosti u koju je ekspresionizam ugrađivao sebe, nije u Ranku Mladenoviću našla svog junaka. On je nju naslutio, ali nije se njoj otvorio. Umesto toga, vezivao se u *shematizam,* kranje uprošćen i savršeno primitivan, koji će najaviti mogućnosti humora, samom svojom nesaobraznošću osnovnome duhu, ali ga neće moći da sledi i, čak, suprotstavljaće mu se: to je jedan sasvim klasičan »tonski« stih, koji je, sam po sebi, potpuno lišen svakog zaprepašćujućeg iznenađenja i paradoksalizma njegove slike. Ako je pesnik zaprepašćujuće slike, Ranko Mladenović nije i pesnik zaprepašćujuće muzike. Muzički, on je čisto-tonski (klasično »harmonijski«) konzervativan (i sasvim starovremski)

asocijativnim radom čitaoca, nije u *ovoj meri* ropski zavisna od nje (pa otuda i omogućava da pesma traje i kad živo sećanje iščezne). Zbog toga se ovde daleko više *čuje* ovo klepetanje stihova koji, između dve »jake« rime, *padaju* jedan za drugim, pritiskajući mogućnu poetičnost. To je stihovanje koje je izrazito jače od poezije; poezija se tu, kroz utisak dirljivosti, javi samo s vremena na vreme, ali kao satirana i *drobljena* ovim stihovanjem. Ona je zbog toga zadržana u sferi sluha, i teško stiže do duha (teško stiže zvuk do zvučanja): »Sine. / Naš čovek opet ide da gine. / — / A ti si već dečak. / Ne treba od tebe kriti. / Ne zanima te više ni mečak / u sobi za igru. / Otkinuo si nogu i tigru. / Jer te više ne plaši. / — / Sad čuješ kako dobiju naši. / I tata tvoj ide s njima. / Hodi da te suznim očima / zagrlim, jedincu moj mili, / i za čas tili — / Ručicama me zagrli tako. / — / I dosad smo se veče svako / mazili krasno: / Tata bi došao malo kasno / pun briga za život dnevni. / i pričao bi ti prisno / o baucima kroz mrak drevni . . . / . . . / Ali nam tada mama / priđe i blago kaže, / da nije za šalu tama — / i poljubimo te, mali vraže. / — / Tad nosimo te srećni / u postelju oba, / dok pucka žar kroz otvor pećni, / i zagrejana soba, / meka i tiha, / ko uspavanka tvoja se njiha. / . . . / Ti si bio sva moja sreća. / A sad, evo, ceo rod strepi / braneći prag i život lepi / u ova vremena pseća, / A ti o tome ne znaš ništa, / krvi moja jedina i ista. / — / Ne slutiš da ti tata kaže zbogom. / Da li za uvek da li do veka? / Kakav te život, sine, čeka? / Bar da se vratim hromom nogom, / ili bez oka, — jednim da te gledam. / . . . / Daj mi svoj obraz. Neću daleko. / Mami sam već sve reko. / A kad se vratim — budi velik. / No ako tatu sretne čelik, / doneću ti ga preko zime / da se, sine, igraš njime . . .«

metričar, čija fraza je rutinski nemaštovita, mehanički ravna, i to toliko da ona kao da umanjuje, a ponekad čini i potpuno nevidljivim, paradoks slike, pa se pesmi treba vraćati po nekoliko puta *da bi se ta slika videla:* ova mehanički rutinska, shematski ravnodušna, neučestvujuća fraza kao da »briše« sliku, ništi je, izjednačava sa svojom sopstvenom ravninom, izvan svake veće izrazitosti.

Gleda se i sluhom, a ne samo okom; Ranko Mladenović kao pesnik ovo nije znao. U tom neznanju on je upravo dirljiv: verovao je da je dovoljno da jednostavno lomi, na primer, svoj jedanaesterac.[25] On je pri tom, neosporno, dolazio do izvesne *razigranosti.* Ali, i kada je doživljaj njegov bio najjači, stihovi koje je tako dobijao:

O, moja sveta, kobna vasiono!
Al' sto vekova
Kada za mnom minu,
Ti tada živa jedina od svih,
Negde u visinu:

Dovrši moj stih!

uvek kao da teže da se vrate osnovnom redu jedanaesterca:

O, moja sveta, kobna vasiono!
Al' sto vekova kada za mnom minu,
Ti tada živa jedina od svih,
Negde u visinu: dovrši moj stih!

To su svakako *dve* strofe; razlika među njima je velika, — posebno u prelomu, sa pauzom, koju priprema i pojačava dvotačka, u poslednjem jedanaestercu:

Negde u visinu:

Dovrši moj stih!

[25] Pre 1914. ovo je već poznato srpskoj poeziji, u prvom redu poeziji Milutina Bojića i Mirka Korolije, ali čak i Alekse Šantića. To se javlja iz različitih razloga, ali najizrazitije u doba balkanskih ratova i neposredno po njima: kada su ovi pesnici pokušavali da dođu, u metričkoj shemi vezanog stiha, do pojačane neposredne sugestije pokreta, koju taj stih ne omogućava.

Ali se oseća shema osnovnog, »klasičnog« stiha, koja nezadrživo iznuđuje svoje pravo, ne dozvoljavajući »slobodan stih« ekstaze koju je Ranko Mladenović tražio poput ostalih pesnika »kosmičke« lirike posle Devetnaeste.

Ipak, to je jedno od lirski najčistijih mesta *Zvučnih elipsa:* u početku strofe je izvijanje ka groteskności, ali ne preterano izveštačeno (u onom: »sveta, kobna vasiono . . .«), da bi se odatle prešlo u sasvim prirodan govor: »al' sto vekova. . .«, i, odavde, u ovo obraćanje vasioni koja je ostala jedina živa posle svih,[26] pokretom dirljivo-bolne molbe i bezazlenog lirizma nade što se meša s duboko potisnutom žalošću: da nam ona, kad umremo, i pošto smo se već uveliko izgubili (razvejani atomi) u njenom prostoru, ipak, nekako, dovrši stih. Ostaćemo negde »upisani« u vasionu, i posle smrti; lebdećemo i treperićemo kroz vasionu, milionima svetlosnih godina, živi kao slike što tamo putuju dok smo odavde odavno već iščezli, i tamo će naša slika i naš stih stići tek kad minu sto vekova. Vasiona nas neće zaboraviti. Ona će nas »dovršiti«. Bićemo, dakle, dovršeni, puni, tek u vasioni: sve ovo ovde, pre tog našeg vasionskog lebdenja, samo je neki materijal za buduće majstorisanje vasione, tog vrhovnog i poslednjeg pesnika.

[26] Lirizam ove bezazlene nade je neponovljiv; sama bezazlenost je u odsustvu svakog iskustva: od te »vasione«, koja je omogućila jedino diskontinualno-groteskni pokret onemogućenog bića, i onemogućenog stiha, očekuje se ovde da »dovrši« stih. Za sveopšte umiranje, svega (i samoga života), u kosmosu, znali su već pesnici kosmizma pre Četrnaeste, pre svega Dis i Srezojević. Ali to je kod njih vizija apokalipse, posle koje će doći ili Disovo predavanje savršeno ravnodušnoj, gluvoj i slepoj Nirvani, ili Srezojevićevo jadanje: što Zemlju, kada sve izumre na njoj, i kada se i sama bude našla na putu gašenja, neće imati ko da oplače. Zemlja će biti »poslednji samrtnik« u ravnodušnoj vasioni. Vasiona ovih, apokaliptičkih, kosmičara, koji su već doživeli umiranje vremena (pogotovo Dis, u čiju svest i jezik prodire diskontinualno, ali on elemente celine, koju diskontinuitet rastura, uspeva, svojim umorom, da povezuje u metaforički nadstvarne vizije), jeste ravnodušna i, u toj ravnodušnosti, ili zla (Srezojević) ili, posle svih zlih slutnji, dobra (kao apsolutna, oslobođavajuća Nirvana Disova). U svakom slučaju, to je *vasiona u kojoj se ništa neće dovršiti.* Ranko Mladenović, koji pripada duhu i epohi neuporedivo kobnijeg iskustva diskontinualnog, jeste u »kosmosu« groteskni ekspresionista-verbalista a ne muzički simbolista, pa ipak on ima poverenja u taj isti kosmos: ova molba njegova, vasioni, da dovrši njegov stih, humorno intonirana i stilizovana, ide iz jednog od najvećih trenutaka tragične bezazlenosti poezije iz prvih godina posle prvog svetskog rata.

Tanasije Mladenović

U knjizi *Psalmi po sinu,* dosad najopsežnijem izboru iz poezije Tanasija Mladenovića, nema ni jedne od pesama koje je Mladenović pisao pre rata, kao pesnik pokreta socijalne literature, za vreme rata i neposredno posle rata. Mladenović to objašnjava napomenom da je, u ova vremena, često bacao pero u zapećak, pišući preko kolena, bez pravog udubljivanja; pri tome, da bi objasnio svoj »stvaralački diskontinuitet«, poziva se na Pola Valerija i Tolstoja, kojima se »isto događalo«.[1]

Pol Valeri i Tolstoj su, svakako, lepo društvo; ali njihovi primeri ne pomažu ni najmanje da se shvati zašto je Mladenović

[1] » . . . I pre rata, i u vreme rata naročito, a vrlo često i u poratnim godinama, pisac ove knjige bacao je pero u zapećak: nekada su to bili dani i meseci, nekada godine i godine, a kada je pisao — pisao je najčešće preko kolena, na preskok, bez pravog udubljivanja. (. . .) Ako se zna da se to isto događalo i mnogo većim i poznatijim piscima u svetu (Pol Valeri, na primer, nije ni stiha napisao dvadeset pet godina, Lav Tolstoj se pred kraj života, mučen ljudskim, moralnim krizama, odrekao književnosti kao takve), onda ni taj stvaralački diskontinuitet u jednom prilično istrzanom životu nije nimalo neshvatljiv« *(Psalmi po sinu,* izbor i predgovor Predraga Protić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1974; Mladenovićeve *Napomene,* str. 307). — Izvan listova i časopisa *(Život i rad, Brazda, Glas omladine, Radnik, Naš život, Reč mladih),* T. Mladenović je pre rata objavio pesme i u kolektivnoj zbirci *5×5,* Beograd, 1932, i, sa Jankom Đonovićem, u plaketi *Dvije rijeke,* Smederevo, 1938. Posle rata objavio je, najpre, *Poemu za nas (Nakladni zavod Hrvatske,* Zagreb, 1948), a zatim knjigu *Pesme (Prosveta,* Beograd, 1948), u kojoj su, osim nekoliko pesama iz zbirke *Dvije rijeke,* i njegove pesme pisane u revoluciji i u prvim poratnim godinama.

odbacio sve što je pisao pre pedesetih godina, osim dve pesme, iz 1931, *Akvarel* i *Stihovi jednog vizionara*. Ove pesme, za koje Mladenović kaže da su štampane »iz čisto ilustrativnih razloga«, u punome su saglasju sa najnovijim Mladenovićevim pesmama, posebno pesma *Stihovi jednog vizionara,* čije stihove: »Mrtva dolina počiva u mojim zenama / i crni grakće kobno vran. / Na žrtveniku klonulosti i ravnodušja / cvili vatrica uljem zalivena . . . / . . . / U šumi telesa Smrt je zarivena: / tmina uokrug, tmina i van! / — / Zvuci orgulja i zvuci neba: / u zraku užas, u zraku san!«, sigurno Mladenović može da potpiše i danas: nije ni najmanje teško uspostaviti »kontinuitet« između ovih stihova i novoga Mladenovića, zagledanog u »mračno sunce«: » . . . Magle su to bludne koje zlo, bolest raznose / I kruže, plove vidikom, utrnule sjajnosti zrak. / Jutarnje vlage što sipe i klicu dana pronose / Po pustošnim poljima, ko krajnjeg poraza znak«.[2] Oni »čisto ilustrativni razlozi«, kojima se rukovodio Mladenović uzimajući, od svega ranijeg pisanja, samo ovakve stihove, jesu razlozi ovoga »kontinuiteta«: stvarni »diskontinuitet« je između novoga Mladenovića koji veruje kako »prokleto seme neko u nama klija«, opsednut mišlju kako »iz naših dušâ, čini se, struji stud i tmuša sama. / I zamisli naše sve se rastaču, / I u maglu odlaze, i u dim«,[3] i Mladenovića koji je 1948, u *Poemi za nas,* pokušavao graditeljski zanos da iskaže zagrcnuto-emfatičnim šestercima ljubavi za turbine, za lupu mašina, tutanj mlina, tunele, lokomotive, »iskre elektrike«:

Volim buku, krike —
iskre elektrike!
. . .
sad u zemlji mojoj
večno cveta moj:
sad se zemlja moja
preporađa sva.

Nije u pitanju samo »udubljivanje« (još manje vremenski diskontinuitet); reč je o *radikalnom* preobražaju Mladenovićevom, koji je započeo pedesetih godina, i čijim silama, u samome Mladenoviću, mogu da odole jedino još gimnazijski stihovi Tanasija Mladenovića: »tmina uokrug, tmina i van!« Mladenović, koji je, *usred divljine,* mogao 1946. da napiše: »istorija ovde u svemu odzvanja«,[4] to nije mogao da ponovi već 1951, kada se u sećanjima vraćao ratu, i kada je pisao: »gubim se u vizijama maglovitim opterećen mesožderskom javom«,[5] ili: »Mesa mi dajte. Čitave tovare mesa da ponore ove zajazim straśne. / . . . / Neka me zalije meso krvavo. Jer u meni besne na hiljade zveri / i životinjski nagoni urlaju u mom unutrašnjem paklu: / u glavi mi je pustoš, u ušima zuje nevidljivi propeleri«.[6] Ovi stihovi treba da kažu košmarno-halucinantne groznice gladi usred rata; ali, u osnovi svega to je *divljina,* kojoj posvećuje glad, i koja se ovde oslobađa ne samo od apsolutno svake ideologizacije, nego kao da bi da se oslobodi i od same istorije. To je divljina protiv ideologije (»mesožderska java« protiv ideološkog sna), divljina koja vraća u primarno-biološke sfere, u kojoj je nemogućna ma kakva ideološka konstrukcija, ali u kojoj jeste i *pauza istorije.* To je, svakako, »priča« koju pre toga, stihovima iz rata (i onim napisanim odmah posle rata, 1946. i 1947), Mladenović nije ispričao, i koja je zahtevala da bude ispričana; ali to je, nesumnjivo, i jedna »priča« iz pedesetih godina: to nije samo telo, koje trijumfuje u gladi, u svome iracionalitetu, »hiljade zveri« u njemu, »životinjski nagoni«, »pustoš«, »unutrašnji pakao«, nego i telo protiv dogmatizma kao terora primarnog idealizma, koji ne priznaje telo (kao »humanizma« koji ne pristaje na ove »hiljade zveri« u čoveku, ili hiper-racionalizma

[2] *Mračno sunce; Mrtvo vreme,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1972.
[3] *Vetrometina, i izgnanstva, 13; Književna reč,* mart 1974, II, 24; *Psalmi po sinu.*

[4] *Divljina* (datirano: *Na putu za Suhu, 1946):* » . . . Pa idem, lutam — potoke slušam / i trepet lakog lišća sa granja; / sve bih da ispitam, sve da iskušam — / *istorija ovde u svemu odzvanja«.* — V., u istoj pesmi: *»u svemu priča nepričana«,* ili: *»u šumi vetra ja stalno čitam* azbuku herojstva, snage nevidovne«; isto i u drugim pesmama: »Kao kakve crne hridi *brda stoje, / zagledana u vekove* — dane broje«; »Sve te stene, brda, šume, i te strane / pamte dobro slavnu borbu, partizane« *(Pejzaž;* datirano: *Mrkaljklade, 1946);* »Pa slušam *šta mi lišće govori* / i svaki kamen, mesto skrovito / ‚Tu negde, blizu, na ovoj gori, / ranjen je bio i naš drug Tito' / — / Jezdim kroz goru — *gora mi kaže,* / po travi gazim — trava mi zbori« *(Milinklade,* datirano: *Milinklade, 1946;* sve u knjizi *Pesme.* — I ovde, kao i u drugim stihovima, kurziv R. K.)

[5] »Ja sanjam svoj preživarski san na paśnjacima ovim bez čobana i bez stada, / gubim se u vizijama maglovitim opterećen mesožderskom javom«, — *Intermeco, iz ciklusa »Cveće rata«; Mladost,* 1951, VII, 7—8. (Ove pesme nema u kasnijim Mladenovićevim knjigama.)

[6] *Tad visovi su se približili, iz ciklusa »Cveće rata«: Mladost,* isti broj. (Ni ovu pesmu nije Mladenović unosio u svoje izbore.)

koji ne pristaje na »bunila«), tako da reči, u pesmi *Cveće rata:* »Upijam u se sva bunila redom« isto toliko izgovara istina »cveća rata« koliko i tendencija anti-dogmatizma na samome početku pedesetih godina, koja se ne iskazuje samo anti-dogmatskom mišlju, nego i ovim »bunilom«, pa zbog toga to nije samo »bunilo«, »na valu fatamorgane«, ispod Maglića i Volujka, u ratu, nego i »bunilo« iz Beograda 1951, »buniło« koje se, od ratne nesreće, pokušava da pretvori u sreću poezije. To je ono isto »prokletstvo svih pet čula«, koje će, već iste 1951, oslobođeno od konteksta rata (od svake potrebe za opravdanjem?), da se oglasi kao glad u kojoj bukte »sve želje«, čijim talasima bi čovek imao da se vrati svome prvome danu, kao danu apsolutne istine, »slobodan od svih laži«: »Gladan sam. Beskrajni krater gladi pukao je iz svih pora, / Mišića, kostiju, živaca, nagona; ko prokletstvo svih pet čula. / U meni bukte sve želje, sve ljubavi i mržnje kao pošasti / U crnim ponorima noći, u belim slapovima afričkog svetla i dekora, / I sad sam go ko rođen, slobodan od svih laži, maštanja i lažnih kula, / I sad sam svoj u svome, odnjihan u vrtlogu strasti«.[7] Taj »beskrajni krater gladi« iz 1951. jeste, u stvari, glad za beskrajnošću (kao *glad gladi,* ili sama esencijalna glad), koja rađa ono apsolutno *sve* (»sve želje«, »sve ljubavi i mržnje«), u pokušaju uništenja granice između prokletstva i sreće, u žudnji za ogoljivanjem, kao za vraćanjem u prvi dan sveta (u pre-ideološku, ali i pre-istorijsku sferu), tamo gde je »dahtanje« (. . .) meko / Najvarvarskijeg porekla i sloga«, u neprestanom strahu da možemo minuti ovim svetom a da ne doživimo »isceljenja vedrinu«:

Nestati a ne doživeti isceljenja vedrinu,
Opipom i ukusom ne srknuti to brizgavo mleko,
Tu ludu podatnu smešu, tu spojenu buru i tišinu
U jedan slatki haos. Ne čuti dahtanje to meko
Najvarvarskijeg porekla i sloga, iz divljeg zova šumâ
Svih biljnih i mojih čeznuća, do lakog pomeranja uma.[8]

Ali, ta glad »iz tame krvi što peva«, to »dahtanje (. . .) najvarvarskijeg porekla i sloga«, nisu u Mladenoviću našli svog

[7] *Glad; Mladost,* isti broj; *Kamen i akordi,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XLIX, knj. 334, Beograd, 1955.

[8] *Rasvetljenje; Pod pepelom zvezda,* izd. *Nolit,* Beograd, 1958.

pesnika: ako u njemu ima, doista, nečega »tetrebski usmerenog«,[9] tako da se samome sebi pričinio, u jednom trenutku, kao »Divlji grmalj s tetoviranom kožom«,[10] on ipak nije »grmalj« koji govori »najvarvarskijim slogom«, nego »grmalj« koji je sav u naporu opismenjivanja (kao »kultivisanja«) tog »najvarvarskijeg sloga«: »grmalj« koji neće da ostane »go ko rođen« nego »tetovira« kožu svoga tela. To je »kultivisanje« kao ovo »tetoviranje«, u stilu koji može telo ovoga »najvarvarskijeg sloga« da rastvori u ideji *»prisutnosti* tela«, kao svojevrsnog principa slobode što zahteva ovakav, »principijelni« (netelesni, i anti-telesni) govor: »Ima jedna stvar koja će se dugo pamtiti: / *Prisutnost naših tela oslobađa duh od prastarih uzâ,* / Lažnog stida i lažnih obzira, / I mi krećemo na put iza granica obaveznih laži, / Kraj mu se još ne vidi, ali iskustvo / Ali iskustvo koje se rađa u nama / Biće nam putokaz«[11] (pa zato ljubavna pesma može da završi takođe u istoj »principijelnoj« anti-telesnosti ovoga »duha«: »To je samo prolog za ljubav jednu / Za jedno potpuno novo rađenje / *Za jedan novi odnos između moga duha / I tvog bića«);*[12] ili je to »kultivisanje« kao »tetoviranje« u stilu metafore *»nebo tela«* posle-nadrealističke poezije, u kojoj se, melanholično-prigušenim, blago-eliptičnim (ali i rimovanim) ritmovima, rastače konačno svaka telesnost (i svaka »divljina« autentičnog nadrealizma): »U nebo tvoga tela, u lukove tvojih grudi / Ući će i misao na mene ko topla radosna plima / (Ko jedva čujni trepeti glasnuće se nešto daleko . . .) / I zemljom kad legne decembar, i kada zauvek zastudi, / Zasmejaće se aprili ko zvučni glasovi rimâ«,[13] u zakasnelom odjeku na beogradski nadrealizam iz tridesetih godina (pre svega onaj rani, estetizirani, Vučov i Ristićev, ali i onaj kasniji, iz prvoga pesničnog kruga Đorđa Jovanovića): »Nečujno skidam ti osmeh s lica / Ko lažnu koprenu preko mog i tvog vida. / Neka umre i

[9] ». . . Čedno zaljubljen, umoran i setan, / Tetrebski usmeren i tetrebski snažan« *(Trenutak savremenosti — torzo, 3;* 1954; *Kamen i akordi).*

[10] » . . . I ja koji nisam bio ja, / Preplanuo od lutanja i išiban slanim okeanima, / Divlji grmalj s tetoviranom kožom, / Tragao sam za mesečinom tvojih ruku, / Zauvek izgubljen i zauvek sam / U susretu s telom tvojim linija opruženih . . . « *(Hetera,* 1955; *Kamen i akordi,* ciklus *Atika u suncu avgusta).*

[11] *Ima jedna stvar; Pod pepelom zvezda.*

[12] *Prolog za ljubav jednu; Pod pepelom zvezda.*

[13] *U nebo tvoga tela* (1953); *Kamen i akordi, Vetar vremena, Psalmi po sinu.*

ovaj cvrkut ptica / U vrtlogu nespokojstva i stida«.[14] Mladenović nije hteo govor »najvarvarskijeg sloga«, nego mekotu ove zvučnosti, što se preliva preko tela i sveta, i kojom je, s naporom, pokušavao da ovlada, zanesen lirizmom Elijara, ali i prigušenim sjajem nesvodljive reči Dušana Matića: »najvarvarskijem slogu« tela apsolutne gladi pretpostavljao je on »sjaj do sjaja« (»ambis u ambisu«) Matićeve pesme *More* (objavljene dok je on još pokušavao da bude pesnik tela, a ne ovoga matićevskoga, *vantelesnog,* sjaja apsolutnog uma ili mora),[15] kao samu *ružu* nesvodljivosti. Ali, tamo gde Matić, nalazeći veliko u ništavnom, i ništavno u velikom, u igri unutarnjeg poricanja svih suprotnosti, deklinira Malarmea, iz *L'enfant prodigue:*

et tes pieds qui calmeraient le mer

(»I tvoje stope što smiriće more«):[16]

večnost je taj talas što nesmiren vrvi pred tvojim
smrtnim nogama
taj talas silan ciklon što lomi katarke
i poslušno pašče pred nemilosrdnom, ljubljenom,
zaspalom nogom tvojom,

on će da nađe stihove:

More je leglo kao smirena i sita životinja
Pred nogama tvojim
I šapuće žarko podnevni psalam
Prede svoj umirujući ritam
Na preslici letnje žege
Mrmori usnama kao utovljena mačka
Na banku zime

(Prolog za ljubav jednu),[17] ili:

[14] *Pučina stida* (1953); *Kamen i akordi.*

[15] Pesma *More* štampana je u istom broju časopisa *Mladost* (7—8, 1951) u kome i Mladenovićeve pesme *Glad, Tad visovi su se približili* i *Intermeco.*

[16] Stefan Malarme, *Pesme,* izbor, prevod i predgovor Kolja Mićević, izd. *Kultura,* Beograd, 1970.

[17] Verzija u knjizi *Pod pepelom zvezda;* u knjigama *Vetar vremena* (izbor i predgovor Zoran Gluščević, izd. *Prosveta,* Beograd, 1964) i *Psalmi po sinu* nema stiha: »Na preslici letnje žege«.

Pred morem su i vetar i čovek i život samo trenutak večnog,
Večni trenutak večnog menjanja i ritmičnog talasanja.
Sjaj munje i sev vremena, začuđenost nevina
Pred nezaboravnim slikama zaboravljenog detinjstva.
Pred ogromnošću tajne rađanja i umiranja
Kraj uvek istih i uvek novih obala.
Pred šapama životinje nepokorne, prostrte poleđuške i kao nemarno,
Pogleda otvorenog i uprtog u ništavilo svemirsko

(Pred morem).[18] To je, očigledno, neka vrsta stihovanog Mladenovićevoga *komentara* Matićevoga *Mora,* i to je svođenje onoga nesvodljivog; more, kao večnost, koje je ciklon što lomi sve katarke, ali i poslušno pašče »pred zaspalom nogom tvojom«, i mi, pred njim, koji smo smrtnost, neznatnost, ali i veličina, ovde je iznevereno: jedino što je tu ostalo, to je, u pesmi *Pred morem,* ovo more kao »sita životinja / Pred nogama tvojim«, *opis* te životinje [koja, istina, nije »pašče« Matićevo nego »utovljena mačka / Na banku zime« (!)]. Načelo totaliteta, koje se otkriva u Matićevom moru (u nama pred njim), međusobnim poricanjem svega, i međusobnim prožimanjem (upravo tim poricanjem), pomalo u stilu apsolutne negacije (nije li more Matićevo i to: igra negacije negacije, kao apsolutna negacija, ili kao hegelovsko božansko stvaranje?), ovde se raspalo, u nepovrat, a poezija, koja je u pesmi *More* ozbiljenje *poetike* toga načela negacije negacije, toga sporenja svega sa svime, i otkrivanjem svega u svemu, putem apsolutnosti u kojoj se sve gubi, koja je nemisliva i zato, između rezignacije i sreće smirenosti u koju ta rezignacija posvećuje, izvodi iz filosofije u poeziju, ovde je izgubljena, na nivou jednoslojnoga komentara, i to od ovakve, puke, banalnosti: »Pred morem su i vetar i čovek i život samo trenutak večnog« do pokušaja svođenja misaono-verbalne Matićeve *igre* na rečenicu tipa: »Večni trenutak večnog menjanja i ritmičnog talasanja«, ili: »začuđenost nevina«, »Pred ogromnošću tajne rađanja i umiranja, / Kraj uvek *istih* i uvek *novih* obala«. To uvek isto i uvek novo, u beskrajnim varijacijama, ili u varijacijama samoga beskraja, koje je Matić otkrivao svojim relativizmom, ali utapajući taj relativizam u totalitet apsolutne negacije, sjajem jezika oslobođenog od terora jednoslojnosti (ali sjajem u

[18] *Pod pepelom zvezda*

kojem taj jezik prestaje da bude jezik, postajući sâm taj sjaj estetskog, zbog čega je *More*, suštinski, za srpsku poeziju 1951. isto što i Crnjanskovo *Stražilovo* 1921), ovde je svedeno na neku vrstu principa, i »principijelnim« (diskurzivnim) jezikom, koji je neizlečivo protivurečan samome tom principu. Otuda, u Mladenovićevoj pesmi *Pred morem*, more kao životinja nepokorna, ali prostrta poleđuške, i kao nemarno, jeste jedna *slika* koja ne pamti ovu igru antitetičkih sila (večnosti i prolaznosti, veličine i bede, bića i ne-bića, apsolutnosti i jezika). To je *pospoljašnjivanje* ove igre antitetičkih sila, njena banalizacija. To je pesma *More* u verziji »tetovirane kože«: Tanasije Mladenović ostaje spolja, u carstvu jednoslojne racionalnosti »grmalja sa tetoviranom kožom«. On *hoće*, ovde, Matićevo *More*, i hoće matićevski duh, i njegove igre, ali ga taj duh, stvarno, ne prima. Opredeljen za njega, on je protivan njemu voljom banalnosti ovoga jednoslojnog, primarnog racionalizma.

U tradiciji nadrealizma, ali i novosimbolizma (negde između Dušana Matića i Branka Miljkovića),[19] Mladenović je kasnije poručivao, — kao da u jedan stih hoće da sabije njihove poetike, — kako treba *»Zaći iza misli gde sve gori kao vatra«*,[20] ili je, čak, pokušavao da progovori »pod nanosom inja zaumnog«,[21] ali koja bi to vatra mogla da bude »iza misli«: »Godine prolaze večno kao voda«,[22] »Svet je golem i mi u njemu izgubljeni«,[23] »Jer postoji jedna jedina tačka s koje možeš pasti / Napred ili nazad, al' uvek sa ivice ponora«?[24] U ovakvim mislima, kao u

[19] Branku Miljkoviću napisao je Mladenović epitaf *U spomen prijatelju pesniku*. — U napomeni uz ovu pesmu, u knjizi *Psalmi po sinu*, on kaže da je Branka Miljkovića »smatrao, i smatra, najvećim talentom koji se ikad rodio u našoj sredini od Branka Radičevića do današnjih dana«.

[20] »Otrgnuti reč, odgurnuti bol u zaborav sâm. / Obasjati se u plodnom proticanju vetrovitih talasa. / Orositi se pokretnim oblakom travnate noći. / Zaći iza misli gde sve gori kao vatra. / — / Isplivati s mesecom iz nakrivljene građevine magle i brda. / Rasti sa svetlošću iz fosfornih mrtvih kladâ, / Biti obnaženi crni čokoti što pokorni su kao redovi vojnički. / Širiti crne ruke, zajedno s njima, za molitvu ponoćnu, možda« *(Nakrivljena građevina ili glagolske radnje; Mrtvo vreme)*.

[21] »Počiva sav mir taj / U meni, / Ko tuđ i nestvaran / Predeo. / Tinja i zaplamsa pepelom / I noćnim sjajem / Nekim. / Pa opet sve isto biva. / I zalud san mi nosi / Vrhunac — čist, osedeo / Pod nanosom inja zaumnog — Na gorama svetlucavim. / I dalekim!« *(Ko cvet se zatvaram; Mrtvo vreme)*.

[22] *Trenutak razmišljanja* (1952); *Kamen i akordi*.

[23] *Ima jedna stvar*

[24] *Stapanje; Psalmi po sinu*.

onome što je ostalo »Na svakojakim nužnim stranputicama / koje odasvud vrebaju protiv nas *na ovoj tragičnoj planeti«*[25] (ali u kojima treba da bude, »uprkos nestalnom trajanju *na dobro poznatoj planeti«*,[26] »... naš život / neutoljen, i nemiran, / I nesrećno kratak *u sistemu ovog našeg sunca«)*,[27] nema nikakve vatre, nikakvog pokreta. Ovakve misli su zamrzavanje svakog pokreta, ne iskustvo koje se stvara, ne mišljenje, u svome naponu, kroz koje se prosijava samo postojanje, u izvornome svom kretanju, nego zatvoreno iskustvo, koje vodi zaključku, utvrđuje u njemu, onemogućavajući govor kao samo kretanje, utoliko više ukoliko su to »apsolutne« istine, koje su u svojoj apsolutnosti banalne, i koje svode pisanje na uporan, a bezizgledan, napor da se to nemisaono predstavi kao misaono i, čak (utoliko neumitnije ukoliko je bezizglednost ovoga napora veća), da se banalno uzdigne do otkrića, da se ova teška nepokretnost pokrene.[28] Aritmičnost Mladenovićevoga stihovanja, kad god se

[25] *Ima jedna stvar*

[26] *Vetar vremena;* u knjizi *Vetar vremena*.

[27] *Pred morem*

[28] *Ova potreba da se nemisaono predstavi kao misaono* (i to velikim, patetičnim, gestom, »na ovoj tragičnoj planeti« i »u sistemu ovog našeg sunca«), posebno je naglašena u knjizi *Kamen i akordi* (naročito u ciklusu pesama posvećenih Grčkoj, *Atika na suncu avgusta)*, ali javlja se, kao da je neuništiva, i u kasnijim Mladenovićevim pesmama. Tako je Mladenović pred maslinom, »ispod koje je, navodno, Sokrat držao svojim učenicima propovedi«, ovako odjeknuo na Sokrata: »Iz matorih žila izvire iskustvo, / I kao memento iz granja treperi: / Upoznajte sebe!« *(Maslina)*, a pred kamenom iz Epidaurusa: »Kamen je upio ko sunđer epohu / I sad se sudara s praznim bitisanjem« *(Epidaurus)*. Sličan ovome kamenu, koji ima svojstva istorijskoga »sunđera« što »upija epohu«, da bi se, zatim, sudarao s »praznim bitisanjem«, jeste i kamen iz koga je napravljena Hetera; to je kamen nastao okamenjivanjem vremena u njenom (Heterinom) »gestu i oku«, ali tako da je sposoban da, ipak, »još lebdi kao zvuk i kao miris«: »... To vreme okamenjeno u tvom gestu i oku / Koje još lebdi kao zvuk i kao miris« *(Hetera)*. Nije bolje prošao od ovoga kamena i od »matorih žila« iz kojih izvire »iskustvo« (koje, opet, kao sokratovski »memento (...) treperi«) ni Alber Kami, čija smrt je za Mladenovića povod da, »na pragu vrhovne noći«, njegovoga Stranca, kao simbol otuđenja, i njegove misli o apsurdu pretvori u stihove-dosetke: »Putuj, pitomi stranče. Stranstvovanja je stvarno dosta / U ovom tužnom domu kome su samo od milja ime dali / Moj Svet, Moja Vera, Moja Nada, Moja Budućnost. / *Apsurdna večnost ljubi ti već usne.* / — / *Na pragu vrhovne noći, primi pozdrav apsurdne sabraće« (Stranac; Vetar vremena)*. Tu nema Kamija više no što u onim »matorim žilama« ima Sokrata, ali je tu porazno odsustvo ma kakvoga odnosa sa samim događajem smrti, odsustvo jedino sposobno da se, »pred vrhovnom moći«, igra dosetke sa »apsurdom«: »Apsurdna večnost ljubi ti već usne«, »... primi pozdrav apsurdne sabraće«. Jedini stvarni

javi u tome naporu, uvek je aritmičnost ove neizlečivo statičke banalnosti, te događene već apokalipse mišljenja, iza koje su ostale, na ovoj »dobro poznatoj« (ili »tragičnoj«) planeti, i u »sistemu ovog našeg sunca«, samo ove misli, kao konačna zaveštanja: » . . . jedna nalomljena zvezda / Treptanjem umornim kazuje da svemu doći će kraj / I da je neminovno stapanje duha s mračnim grumenjem zemlje«,[29] »Glupo je govoriti za

»apsurd« ovde je u ovom kompleksu »kulture«, i jedino stvarno »stranstvovanje« (otuđenje) tu je u *tiraniji ovoga kompleksa koji uništava čak i mogućnost autentične reakcije na smrt*, zahtevajući i u odnosu sa njom onu istu lažnost kao u odnosu sa tvoraštvom umetnosti, koje je *»sveta tajna«* što »katkad« izaziva na plač (»Jedan je vajar nešto skladno rekô / u zao kamen strasno i čedno ko kamen / . . . / Jedan je vajar svojom rukom takô / Do u srž postanja, do u biće lepog, / I pred svetom tajnom magijskog i slepog / Ja bih katkad plakô«, — *Kip*, 1955; ciklus *Atika na suncu avgusta)*, ili ona *»vanvremena tajna«* (a ne »apsurdna večnost«) iz » . . . belih i čvrstih stubova Zevsovog hrama / U kojem su se nastanili eolski zvuci / S napevima prošlosti i svežim sonornim glasovima / Koji nam miluju i um i sluh i srce« *(U jednom trenutku; Atika na suncu avgusta)*. Reći će Mladenović: »Čudna se hemija dešava u svemu, / Jedinjenje mrtvih i svih živih stvari, / U meni ljubav, prošlost i sadašnjost / Spojeno u jedno toplo treperenje« *(Suva Atika;* u istom ciklusu), ali jedino »jedinjenje« ovoga *alhemičarskog* pokušaja dobijanja misaone poezije iz banalnosti nije jedinjenje mrtvog i živog, nego jedinjenje banalnog i patetičnog, u kome nema ni »vanvremena tajne« ni »apsurdne večnosti«, ni Sokrata ni Albera Kamija, ali ni Atlantika (v. u pesmi *Atlantik*, iz 1952, u knjizi *Kamen i akordi:* »Večnost se uvlači u sve pore, *večnost u prolaznosti starostavnoj.* / Neki brodovi odlaze, neki ćute u doku, a neki ko zna kud već brode: / *Atlantik se pružio preda mnom u svoj živopisnosti životodavnoj.* / — / *I neka mi niko ne kaže da se na planeti ništa ne događa i ne menja . . . «),* ni Ostrva Svetog Luja, u Parizu (»Sveti Luj se ljuljuška, u valove duboke uranja, u izmaglici nekoj nestvarnoj / *I vekovi prolaze, i jedan na drugog se naslanjaju, i jedan na drugog se slažu.* / — / Mnogo je dalekih i nepoznatih snatrilo na palubi ovoj imaginarnoj . . . «, — *Nepoznati; Kamen i akordi)*, čak ni »žene s Pigala«, koje » . . . nose čitav svet u svojim bokovima, / Svet ljubavi i nadanja, tragičnog zbivanja i udesa« *(Žene s Pigala*, 1952; u istoj knjizi). [V., u vezi sa ovim: »Kod Mladenovića je uvek u pitanju nešto za šta je, možda, najsrećnije ime misaoni lirizam. Ali taj misaoni lirizam, iako uvek ima jedno zajedničko ime, nema uvek i isti sadržaj. Nekada je težište na lirskom, nekada je težište na misaonom. Nekada govori lirik koji misli, neki put govori mislilac koji je lirik. (. . .) U pitanju je jedan dosta složen emocionalan proces, koji se ipak, uprkos svoj svojoj složenosti, može relativno lako skicirati«; ». . . Čovek je biće koje misli i čovek je biće koje oseća. Potpun čovek jeste onaj kod koga su te dve sposobnosti u ravnoteži. A. Mladenović već prvim svojim pesmama (. . .) upravo teži tom potpunom čoveku, očovečenom čoveku koga ima da stvori ljudska istorija«, — Predrag Protić, *Pesnička avantura Tanasija Mladenovića*, predgovor u knjizi *Psalmi po sinu*, str. 10, 11.]

[29] *Stapanje*

smrt da je prerana i iznenadna. / Ona dolazi po zakonima svog neupućenog putovanja, / Po zovu tela pripremljenog za noćni odlazak / I ostajanje među fantomima fosila«,[30] ali gde, ipak, »Nemilosna hemija se zbiva / Pod ovim eterskim svodovima«,[31] kao što, takođe, »Nevoljko se stiže u stalnost atoma«,[32] pa zbog toga »tragamo večno za tvrdim obrisom takozvane Istine«,[33] jer (iako je Istina »takozvana«), »Svejedno, dok san gine — misao, sumnja ne truli«[34] (odnosno: »Jer, jezgro je tajna svih bića i stvari«).[35] Ova misao jača je i od najslabijeg kretanja, a kamoli od kretanja one vatre »iza misli«, onako kako je jača od svake »tajne«, od svake praznine, od svakoga iskušavanja ništavila, ta misao kao apokalipsa mišljenja, jača od svake apokalipse: misao koja, suočena sa pretnjom atomske apokalipse, dozvoljava samo ovakav govor o ljubavi:

. . . Kuda s ljubavlju
Kad svi nestajemo i svi uviremo
U jedno doba tuge i strepnje
Koja razbija sva zemaljska jezgra?
Možda i ona najnedokučivija.
Možda i ona najneshvatljivija.
Jer, lako je razbiti jezgro materije,
Al' ko će napraviti bombu Ljubavi
Da njom razastre ljubav po svetu?

[30] *Tri zvezde ili bez naslova; Pod pepelom zvezda.*
[31] *Usta zemlje, 9; Mrtvo vreme.*
[32] *Ruđenje* (1955); *Kamen i akordi.*
[33] *Ima jedna stvar*
[34] *Pa kreni u pohode; Mrtvo vreme.*
[35] *Ruđenja.* — Ovo *»Jer«* zahteva imperativ zaključka, kao imperativ zatvaranja (zaokruživanja) u konačnu misao iskustva. Ono se javlja tokom pesme, ali se javlja i na kraju pesme, po pravilu u poslednjoj strofi, i to tako što ponavlja, dosledno, ili uz neznatne varijacije, ono što je bilo rečeno na samom početku pesme. Na taj način stvara se utisak velike *mehaničnosti* primarnoga racionalizma ove misli, tim poraznije što je ta misao banalnija: *»Jer*, svi putevi u neznan vode, al' do Jelisejskih polja doteku« *(Putevi naši se ukrštaju; Kamen i akordi); »Jer*, na kraju velikog puta treba reći Reč / Na jeziku razumljivom za sve narode i rase« *(Na kraju puta;* isto); *»Jer*, sve će biti zemlja, sve prah kad zastudi« *(Magla je samo u nama: Pod pepelom zvezda); »Jer*, mrtvo je moje more. Na dnu umiru korali« *(Mrtvo je moje more;* isto); *»Jer*, poraz i ne bi poraz« *(Monolog Lazarev: Mrtvo vreme); »Jer:* sve što se zbude gluvo zvono biće« *(Doba;* isto).

(Trenutak savremenosti, — torzo, 3).[36] To je banalnost, kao velika šansa za dosetku (za »skok misli«,[37] asocijacijom od atomske bombe na ovu bombu Ljubavi), ali i kao velika šansa za verbalnu patetiku, kojoj je Mladenović bio sklon odranije (još od epohe svog učešća u pokretu socijalne literature), ali koja ovde nalazi neiscrpne izvore energije pre svega u ovoj statičkoj (anti-pokretnoj) banalnosti, u potrebi da se vatra stvori rečima, da se ova već dogođena apokalipsa duha porekne verbalnim pokretom: da se odsustvo duhovnog patosa nadoknadi verbalnim patosom, i to tako što ta verbalna patetika traži svoje uporište, ali i svoje *modele*, u bludnjama duhovne površnosti, u nemoći za usredsređivanje, u rasejanosti, sklonoj pričanju, po površini, kao ovde: *»Možda* i ona najnedokučivija. / *Možda* i ona najneuhvatljivija«, gde u ovome *»Možda«* rasejanosti vidi mogućnost *retorike pred-apokaliptičke neizvesnosti,* na granici rastrojstva, pod pretnjom pustoši, u epohi u kojoj nije samo naučna misao, razbijajući »jezgro materije«, razbila granicu između tvoraštva i razaranja, nego je ovo nerazlikovanje tvoračkog i razornog (dana i noći) prodrlo svuda, postajući nezamenljiva sila-odrednica i samoga govora, kao ona stalno preteća pustoš:

Pustoš u trenu, u magnovenju
Kao poslednji eho u prostoru i vremenu,
Kao nemerljiva sila nad ljudima i stvarima,
Pustoš koja se rascvetava u nama i nad nama
U trenu koji je možda samo dan il' samo noć.
Možda zbir svih trenutaka. Možda večnost sama.
Nepostojanija večnost od svih večnosti pod zvezdama
U ovoj sumornoj vasioni, zgroženoj i zanemeloj zauvek
Nad nedelima naših vizijâ i snovâ,
Najlepših i najsmelijih i najluđih
Misli i želja slobodnih kao budućnost.
Kao kiše i snegovi. Kao vetrovi i kao munje,
Kao sunce, i trave, i požari, i vode.
Večnost tvoračkih i razornih misaonih izgaranja
Velikih kao život. I kao smrt strašnih.
Kao samouništenje

[36] Inače, ideal ljubavi o kojoj Mladenović maštа, sanjareći o ovoj »bombi Ljubavi« u doba atomske bombe, kazuje se ovde i neposredno: »Ženo, ja sanjam zoru čovečanstva, / Zajedno s tobom jutro moga dana / I san moje noći na tvojim grudima / Kada mlečno spavam kao sito dete, / Čedno zaljubljen, umoran i setan, / Tetrebski usmeren i tetrebski snažan. / — / I duboko smrtan«.

[37] »Pribiram misli za skok« *(Ko cvet se zatvaram).*

(Trenutak savremenosti, — torzo, 1). Pretnja konačnog ukidanja granice između tvoraštva i uništenja, u epohi »atomske zebnje«, imala bi da bude u ovome kolebanju duha te misli u njemu samome (i njegovoga kolebanja pred samim sobom), ali to kolebanje i ta neizvesnost ovde su isključivo delo retorike ovoga »možda«, koje u svakome stavu treba da otvori protiv-stav, putem upornih, a bezizglednih, poređenja, što se gube jedno u drugome, u svesti zaglušenoj valovima reči, kao u nekakvom nagađanju, ili traženju, i rušenju, reči u rastrojstvu od koga se, možda, čeka da ponovi napredovanje »pustoši«, ali koje ostaje na površini »misli« o tragičnosti ». . . tvoračkih i razornih misaonih izgaranja / Velikih kao život. I kao smrt strašnih«, misli očigledno ni najmanje ugrožene nadolazećom »pustoši«, i zato ovako banalne. Stvarnosti »razornih misaonih izgaranja« protivureči bezizlazno sama konvencija »razorna misaona izgaranja«, u kojoj nema nikakvoga »izgaranja« i koja zato povlači za sobom: 1) svu masu konvencionalno-praznih poređenja tipa »velikih kao život. I kao smrt strašnih«, ali i, 2) retoriku koja se zasniva na gomilanju ovih poređenja, i koja je *kao*-retorika ovoga plutajućeg »Kao«, patetikom koja bi imala da sugeriše uzrujanost, u neizvesnosti, u lomljenju između života i smrti, tvoraštva i razaranja. Ta verbalna patetika, sistemom anti-sistemskog rastrojstva, koji ostaje, međutim, čvrsto u misaonoj konvenciji, osuđena je na površinu govora koji bi imao da bude »Meljava noći i danâ u obrisu jedne bitke / I jednog uzmaha, i jednog pada u procep nade / U procep sumnje, i sumnje u nadu / U videlo za žive i mrtve u mom zaboravu / U blesku koji se gasi i pali, i gasi i pali / Ravnomerno ko hod vremena, ko božanstvo pagana / Ritualno ponavljanje sve istih pokreta u igri / Tama koja se cedi u svetlosti i svetlost koja otiče u tamu / Nostalgični uvod u jedno rađanje / Razdešenog života, pometeni jek još / Jednog početka, još jednog poglavlja«.[38] Ovaj govor je, u najboljem slučaju, »ritualno ponavljanje istih pokreta«, ali i istih reči, okretanje njihovo s lica na naličje (»Tama koja se cedi u svetlost i svetlost koja otiče u tamu«), sa iskušavanjima proze, i sa osnovnim naporom da se sačuva povezujuća melodijska linija, čiji tok bi trebalo da ponovi, »ravnomerno«, sam »hod vremena«: ». . . I u vodoskoku i u ravni široke reke i u visinama / Kao i u nizinama. I kao u nebesima i kao i u / Pomamama divljih

[38] *Bez počinka; Mrtvo vreme.*

orkana i kao i u tišini miholjskog leta / I u burama i u vedrinama. I u osekama i u plimama / I kad na skok su spremni skakači. Kad na start su / Spremni plivači. Kad pobediti kad treba / I sebe i smrt i noć i dan, ikru tu / Koja se lêže, o, Vreme u ruži postojanja, u ruži / Nestajanja, u ruži razlistaloj / Ništavila / — / (Koje i nije konačno to)«.[39]

To je, umesto ruže stvarne vatre »iza misli« postojanja i nepostojanja, lažna vatra ove retorike »u ruži / Nestajanja, u ruži razlistaloj / Ništavila«, koja postojanje i nepostojanje pretvara, s lakoćom, u reči kao elemente zvučne omame, u neobaveznosti u kojoj, jedino, i može da se »porekne« ništavilo rečenicom u zagradama: »(Koje i nije konačno to)«.[40] Od iskušenja ništavila,

[39] *Ruža razlistala; Vetar vremena.*

[40] Ova »ruža razlistala / Ništavila« takođe je poreklom iz Matićeve pesme *More:* »O ružo slatkog užasa, o ružo nesvarene otsutnosti, o ista ružo užasa / o divlja ružo pomešane krvi / dan, a nema dana / Noć, a nema noći / zvezde i krvotok ugašeni«; tamo gde Matić, razlistavanjem negacije, nalazi ružu »nesvarene otsutnosti«, ili ružu »pomešane krvi« (»dan, a *nema* dana, / noć a *nema* noći«), T. Mladenović nalazi svoju »ružu postojanja«, »ružu nestajanja«, kao »ružu razlistalu / Ništavila / — / (koje i nije konačno to)«. Ovaj dodatak, ta napomena, posle pauze (ali i posle ritmičkog iscrpljivanja pesme), sa nivoa sasvim proznog: »(Koje i nije konačno to)«, zahteva to ništavilo koje ovde ne može da bude »konačno«, u toj beskonačnoj igri, ali koju Mladenović ne sledi, ne nastavlja, nego *oponaša.* To je ona neigrajuća njegova »misao«, koja vulgarizuje stvari, ne dozvoljavajući poeziju kao vatru »iza misli«, i koja Matićev *plamen* (suštastvenog bivstvovanja, iz pesme *Samo peva tajni plamen, Buđenje materije,* Novi Sad, 1959), grubo izneverava stihovima: *»Jer radi potajni plamen. I nema ništa do smrti. / Al' zrenja ima« (Ima; Pod pepelom zvezda),* ili koji Matićevo Spavaj, iz *More,* — koje i jeste i nije poziv na san bez snova, jer zaborav je tu i nalaženje, kao što je nesmisao i smisao (a ne samo smisao — nesmisao), — »pospoljašnjuje«, na način drastičan: »Spavaj, a ako možeš i sanjaj. / Samo ne sanjari. Vreme sanjarenja je prošlo. Potraži se u zaboravu« *(Potražiće te u zaboravu; Vetar vremena).* Ono što kod Matića peva onoliko koliko se otima od »misli« (što peva jer je »mišlju« neiscrpivo): nesmisao smisla i smisao nesmisla, i što je »tajni plamen« ». . . iza misli«, »dan, a nema dana / noć a nema noći«, kod Mladenovića jeste, jednostavno, pesma kao »naopaka mešavina«, »pola dan a pola noć« (i, odatle, dalje: »Pola čovek a pola zver«), »izgubljena i poludela reč«, neposredno neizgovorljivi smisao nesmisla koji on, ipak, *imenuje:* »Ti si samo *naopaka mešavina* / Mesečine i snova i trnja i ruža / *Pola dan a pola noć* / Pola čovek a pola zver / . . . / Izgubljena i poludela reč / Koja se uvek uzaman traži / *Smisao nesmisla« (Odlaženje od pesme; Vetar vremena).* To je *reč,* dakle, ali zato je to i pisanje (kao ispisivanje reči), a ne »stvar sama«, vulgarizujuće pospoljašnjenje izvornika, pa zato Matićev »zaslepljujući nedogled«, »sjaj do sjaja, sjaj u sjaju«, sa onim: »Spavaj / šta su htele smešne gajde smisla / šta ruke na nepoznatom poslu« *(More,* takođe), što se izgovara pred tim nedogledom, ali u otvaranju njemu, i gotovo već kao iz njega, kod Mladenovića

ovako nehajno, i kao usput, »poreknutog«, apsolutno je pretežnija sama ova metafora »ruža ništavila«, pisanje, a ne »stvar sama«, kao što je od apokaliptičke pretnje jača Mladenovićeva potreba da se, uprkos ovoj pretnji, usred »atomskog leta«, prikaže (kao na fotografijama za uspomenu?) kako je »Paganskim dekorom okružen i setan«,[41] ili (ako već nije setan u tome »paganskom dekoru«) kako je »uzdignut obelisk, začuđen / Uprt, ko upitnik, u prostor i vreme«,[42] i to dok oglašava da je »mit o Ikaru detinjasta (. . .) igra / Prema igri duha i snazi hemije / Koja lomi atome«,[43] ili dok poriče Pitiji apsolutno svaku proročansku sposobnost, jer »ljudi su, danas, tako tužni i tako tragično sami«, a »neslućena kataklizma lebdi nad nama kao tajna«.[44] *Tu ima banalnosti jer nema kataklizme* (kao što u »ruži ništavila« ima kiča, — to je kič-varijanta matićevske poetike pedesetih godina, — zato što nema stvarnog izazova ništavila): ne otvara se zemlja pod ovim »obeliskom« koji, »uzdignut«, i »uprt, ko upitnik«, osuđen je na banalnost apstrakcije ove »uzdignutosti«; nema tu pomeranja tla, ni najslabijeg, koje bi otvorilo bar neku napuklinu u ovom »dekoru«, kao što nema ni

okončava ovako: »Misliš: nebo te je samo obdarilo i javom i snom, / Pa tragaš za uzaludnim sjajem smisla, i njegovim dnom« *(Misliš; Mrtvo vreme). Umesto »nedogleda«,* i poezije, to je doglednost, i njeno »dno«: to su gotovo sve one *reči,* što su bile nađene u htenju »stvari same« a ne u htenju reči, ali što su ovde, kod Mladenovića, *htene,* i *tražene,* one, a ne ta »stvar sama«. Kao da nikada nije čuo Matića koji se, povodom pisanja, pozvao na Sen Džon-Persa: »Ne pisanje već stvar sama«: ». . . I onda moja ljubav, moje sve, ide toj stvari samoj, ne mome pisanju. Kad stvar sama zahteva da se piše, onda pišem, kad njena su usta nema, onda, šta da radim? Ćutim« (Dragoslav Adamović, *65 pesnika odgovara: Koju od svojih pesama najviše volim i zašto?,* izd. *Narodna prosjveta,* Sarajevo, 1958).

[41] *Mladost je moja sreća* (1954); ciklus *Atika na suncu avgusta.* (Na kraju ove pesme, u istome ovom »dekoru«, napisao je: »Žene su moja sreća i moj mir, / U ritmu njihovih bedara i nogu / Slutim sve borbe i sve divlje strasti / Urezane u ploče vitkih hramova«.)

[42] *Ja sam sad ćutanje* (1954); isti ciklus.

[43] *Suva Atika.* — Inače, »Suva Atika *leži poleđuške* [kao ono more, iz pesme *Pred morem?]* / I obavlja mirno jednostavan proces / Spajanja oblaka s kristalima vode«.

[44] »Jer, šta bi moglo da nam kaže tvoje tajanstvo sveto, / Kad bogovi već danas ćute u muzejskoj prašini i tami? / — / Na njihove kipove i biste spušta se jedno atomsko leto, / I ljudi su, danas, tako tužni i tako tragično sami. / — / Pitijo, zvonovi jutra pevaju Prolaznost i Nirvanu / I neslućena kataklizma lebdi nad nama kao tajna. / Na ruševinama prošlosti Čovek i dalje peva razornu peanu, / I neznanje i mržnja su njegova priroda trajna« *(Pitiji,* 1955; ciklus *Atika na suncu avgusta).*

najslabije erozije u banalnosti stihova koje je, kasnije, Mladenović napisao »na vest o tonjenju čitavih naselja i hiljada hektara na jugu Srbije«: »Grunule su iz noći sile noćne. Grotla tamna / Otvorila su čeljusti i sad zjape ogromne / Jame. U njih drveće i bilje tone, kuće skromne / Seljačke. Tone predeo sav. Huči pretnja nepojamna«,[45] predočavajući Srbiji pretnju »apokaliptičke sile«, njenoga iščezavanja »među brdima i narodima«: »Podzemnoj krtici slična, ti probijaš se, ko biljka, iza sna / Zimskog, razbuđena novim suncem. I uvek i uvek s novim bleskom! / Hoćeš li, ko i dosad, još moći da obnavljaš snagu svoju, s treskom? / — / Ili ćeš, obeshrabrena, smalaksala, prepuštena vremena struji, / Iščeznuti među brdima i narodima, i, u poslednjoj oluji, / Apokaliptičkom silom razneta, u sebe utonutu, do dna?!«[46] U onome: *»Tone* predeo sav. *Huči* pretnja nepojamna« apsolutno je nemoguće naći većega duhovno-verbalnog odjeka pretnje apokalipse nego u Mladenovićevim stihovima o »atomskoj« apokalipsi: »Ostrvlja daleka *tonu* pod teretom eksperimentalne epohe«, ili: »Pečurke cvetaju bele ko raskošni buketi cveća«.[47] Tu gde, uprkos pretnji apokalipse, i dalje »prapotopska tama vlada« (kao anti-tama pred-apokaliptične konvencionalnosti), sve ostaje na površini, daleko od skrivenoga »leži̇šta brdâ tajnih«. Ništa se u duhu ne pomera, ništa od pred-apokaliptične konvencije ne *tone,* nikakva nepojamnost ne *huči,* iako je ovaj motiv »apokalipse« Srbije morao da bude neuporedivo veće opsesivne snage u ovome duhu koji se, obuzet sopstvenim *nestajanjem,*[48] *iščezavanjem, dotrajalošću,*[49] *umiranjem,*[50] pitao »da li se promeni vetar«, približavajući se

[45] *Triptihon, 1; Književne novine,* 1. april 1977, god. XXIX, br. 532.

[46] *Triptihon, 2.*

[47] *Trenutak savremenosti (torzo), 2.*

[48] »Nestajem deo po deo, il ne znam koji mi je vrag, / Zaljuljano klatno nikad da se smiri, nikad da stane. / Nepostojan, čeznem da mi se na putu izgubi svaki trag, / Umoran, ne čekam više da novo sunce grane« *(Nestajem: Pod pepelom zvezda).*

[49] »Nešto je iščezlo, nešto dotrajalo« *(Čutim sa stvarima).* — V. i pesmu o mrtvima, *Kuda su to odlutali (Mrtvo vreme):* ». . . Kuda su to iščezli prijatelji moji i došljaci, / S kojima zaigrah kolo jedno široko, / Isuviše opasno da bi bilo dobro, / Isuviše ljudsko da bi bilo lepo? / — / Kuda su to nestali s obzorja oni / Koji prikloniše svoje glave bliže zemlji: / Da oslušnu ponornu svađu mrtvih, / I da i sami zauvek ogluve / U zoni / Strašne tišine?«

[50] »Pođi u polje. U kotlinu daleku, u polje široko. / Pođi, i ne gledaj u planinu nad kojom krstari soko / — / Okreni jedino pogled u sunce koje za njom

već, nezadrživo, ovoj »apokalipsi«, kao olujini koja »raskova nebo«, ali i kao nekom »plamenu večnom« koji *»Sažeže zemlje, iskopa jame, teški stvori jad«,*[51] tako da su se ove *jame* (kao predznaci apokaliptičkog »povodnja«) *otvorile u njemu pre negoli na jugu Srbije,* pa su ti tektonski poremećaji samo nekakav materijalni predznak ove apokalipse koju je Tanasije Mladenović, opsednut mišlju da svuda je »oveštalo srama klupko«, »Zmijasti nakot što sikće i palaca«,[52] i da »samo je podlac prisutno živ«,[53] prorokovao kao neumitno prokletstvo: ». . . u našem svetu sad smo strani gosti / U zaborav zbiti, u godine klanja. / — / Jer: *sve što se zbude gluvo zvono biće«.*[54]

Ovo »gluvo zvono« jeste »gluvo zvono« prokletstva, ili prokletstvo koje okreće gluvilu »iskoni«, s onu stranu jezika i svesti (istorije), onako kako izuzima iz vremena; to je *saradnja prokletstva i »iskoni«* (ili prokletstvo kao apokalipsa vremena i agonija istorije): *»večno* (. . .) *isti* usud« (zli),[55] što preti Srbiji, koja ». . . u nevoljama, u neslogama, *od iskoni* u krvi svojoj se valja!«,[56] dok »nevidelica (. . .) širi svoj mračni luk«, »pepelom poraza posipa i poravnava sve«: »dok raste mračno sunce, i

zapada. / Možda je neko ostao tamo drag, i leš mu se već raspada. / . . . / Pođi u polje. U kotlinu daleku, u polje široko. / Pođi, i ne gledaj za sobom: u tebi umire soko« *(Pođi u polje; Mrtvo vreme).*

[51] »Prođoše parobrodi kroz vreme, a tad / Da li se promeni vetar, olujina da li / Raskova nebo, rastvori oblake, teški spusti grâd, / I vrtove, i luge, i vídik povodnjem nali? / — / Prođoše vode kroz vreme, a tad / Da li se zvezda otvori, plamen večni da li / Sažeže zemlju, iskopa jame, teški stvori jad, / I reke, i jezéra. i morâ omanji, ognjen zâpali? *(Crni znaci; Psalmi po sinu).*

[52] »Ne, neće se zaboraviti to oveštalog srama klupko, / Zmijasti nakot što sikće i palaca. / O, ulovljeni, ta mreža što te priteže ljupko / Okov je straćenih godina što te u ponor baca!« *(Neće se zaboraviti,* datirano: *1968, januar; Psalmi po sinu).*

[53] *Epitaf (U spomen Čedomiru Minderoviću,* datirano: *1967, januar — Godina dana od smrti Č. Minderovića; Mrtvo vreme):* »Mir pepelu tvom. I pepelu pepela tvog. / Pepelu naše mladosti, i pepelu nadanja bivših. / — / Na pragu ozvezdanog sna već davno ćuti mrtvi bog. / Na pragu dana, zaglušni bruji pean u slavu počivših. / . . . / Na razmeđu epoha, samo je podlac prisutno živ, / Samo se Janusu klanjati treba, i u tome je mudrost sva«.

[54] *Doba*

[55] » . . . Tolika poniženja, uvrede i pohare / Što samo Srbija ih izdržati zna! / Tad ne znađah, ali sad jasno je, kao otpočetka, / Da zlom udesu izbeći ne umemo / I da nas večno prati isti usud naš!« *(Psalmi po sinu, 3;* u knjizi *Psalmi po sinu).*

[56] *Psalmi po sinu, 5.*

svetlost doba mre!«,[57] a »crni zraci sakriše vidik« (pa se život pretvara u »crni sonet«, u kome sve što se »sobom i u sebi« složi, »najčešće se ruši«, a »zla kob nemoći / Prokletstvo (. . .) rađa«,[58] ». . . predvodnici naši crno ime, i znamenja crna, nose: / Čarnojević, Crnojević, i Jovan Crni, i Crni Đorđe. / Sadašnjost i prošlost, i sve što jest, i što je bilo — / Ko da nam udes klinove u dlanove nabija — / U znaku je crne kõse. / I niotkud boljci leka, i niotkud spasa / *Prokleto seme neko u nama klija*«.[59] Zato je *pitanje o poreklu,* što se, usred ovoga »zmijastog nakota«, neodoljivo nameće, pitanje o tom »prokletom semenu«, a pogled u to poreklo (što pogledu neprestano izmiče, kao ono tamno-iracionalno prokletstva što neprestano izmiče svesti) pogled *»U početo* svakojeg našeg zla, što se, *još uvek i uvek,* začinje / U sekiri i u nožu, i od sekire i od noža se, *za vjeki,* ne razdvaja!«:[60] »Zemljo mraka, olujâ, aždajo stoglava, / Zemljo večito smrti gladna, mrtvih gladna, / Jesmo li od Ilira, Tračana, Huna, / Avara, Kelta, Psoglava / Mržnjom kaljeni, — / Jesmo li i njihova deca jadna?«[61] To je *krv* (zlog porekla: »prokletog semena«), kao

[57] U sonetu *Mračno sunce:* ». . . To je oko nas, u nama, dok još mrtvila muk / Ropski dušama vlada i prima propast ko dar. / Nevidelica to je što širi svoj mračni luk, / — / Zaklanja, prekriva nebo, i gasi oganj i žar: / Pepelom poraza posipa i poravnava sve, / Dok raste mračno sunce, i svetlost doba mre!«

[58] »Propet u sumnji, u prkosu zalud ponet, / Olujom razgaljen, bodljom ruže neprestance ganjan, / Ja život svoj živim kao crni sonet / Nikad nedovršen, nikad nedosanjan. / . . . / Sve što sobom i u sebi, u prkosu, složim / Najčešće se ruši! I zla kob nemoći / Prokletstvo mi rađa — što u meni i cveta i trune!« *(Crni sonet; Mrtvo vreme).*

[59] *Vetrometina, i izgnanstva, 13.*

[60] *Pokajnica; Mrtvo vreme.*

[61] *Vetrometina, i izgnanstva, 8.* — Ovaj motiv prokletstva, koji vodi pitanju o poreklu, istovremeno utvrđuje (tim pitanjem) u uopštavajućem *Mi,* kao u nekakvom jedinstvenom, i jedinstveno kontinuiranom, nacionalnom entitetu u vremenu (ali koji, vanistorijski apstraktan, neprozirnost čini još tamnijom, a opsednutost »prokletstvom«, — »prokletim semenom«, — još dubljim), javlja se i ranije u Mladenovićevim stihovima. To je pesma *Večernji razgovor,* iz 1953 *(Kamen i akordi),* jedna od duševno neosporno najizvornijih i lirski najudarnijih Mladenovićevih pesama. Tu je već pitanje, sudbonosno za Mladenovića: *». . . i kako ćemo svesti računa. / Kad uvek tinja, ko znak prokletstva, u nama naša grdna rana?«* Ova »grdna rana«, u pesmi *Večernji razgovor,* jeste rana koju je iskopala istorija u kojoj nam »deca, pepeljno bleda od gladnog žića, / Rastu ko gnjive posle kiše, ko krhke, nežne i mlade biljke, / Sve do kubure i britkog noža i hitrog ata i crne diljke, / Sve do pokolja, krvoprolića, našeg čemernog vekovnog pića«, i iz koje se Mladenović, posle poslednjega »krvoprolića«, oglašavao patosom autentične ljudske ranjenosti: »I kolkô pljuska treba da dođe da sve zatravni i zaravni, / Da mrtve humke i pune jame ko rukom odnese i potaba, /

»krv uzbunjena pokojnih«, »te udes večno hranimo«: »Zemljo, što mrtvaca svijaš, privijaš / U svojim žučnim nedrima, / I hladnim čelikom netrpljenja / Žive kališ i vajaš, — / Previre li to, u tebi, / *Krv uzbunjena pokojnih,* / U širnim tvojim bedrima, / Te mira nemamo, ni pokoja, / Te *udes večno hranimo,* i bezbroj pokora, / Dok ti se, / U bezvremlju, / Bešćutno ljuljaš, / I tugu i

Sve do poslednje oštre senke koju i vreme teško aba, / Sve do visijâ i do šumâ i sve do zadnje gole ravni?« Ali, ova »grdna rana« je i *»ko znak prokletstva«,* u očajanju što se tu javlja, i što bi da potamni svest, kao svest o istoriji, i da iz istorije baci unatrag, »Sve do prvog našeg imena, i sve do mitskog našeg poslanja«. Istina, to »prvo naše ime« (ono koje će, više od dvadeset godina kasnije, uzalud pokušavati da se izgovori u navedenim stihovima iz *Vetrometina, i izgnanstva, 8),* kao i to »mitsko poslanje«, u pesmi *Večernji razgovor* ne priziva neposredno Tanasije Mladenović, nego »neko (. . .) *otrovan zlobom«:* ». . . Jer, niko ne zna, na mesečini, da ćerda dane i kolje ljude, / Sve do uzdaha i sve do predaha, magičnog našeg bitisanja, / Sve do slobode i do smrti i pustoturskog sevdisanja, / Do belih ruža i tamjana i sve do suđaja koje nam sude. / — / Ako bi neko rekô da jeste, neko će reći, *zbog praštanja,* / Da nije nikad ništa ni bilo, ni groznog jeka ni leleka, / Ni sve do kame ni do brade, a ni do šubare ni do jeleka, / Ni sve do dečje bešike čedne, ni sve do majčinog ispaštanja. / — / Ako bi neko rekô da nije, *neko će reći, otrovan zlobom, / Da nije nikad drukčije bilo, i da smo takvi od postanja, / Sve do prvog našeg imena, i sve do mitskog našeg poslanja,* / Sve do pijanki i ludih kolâ, načetih mrakom, prožetih grobom« (kurziv R. K.). Ali to je, između »praštanja« i »otrovanosti zlobom«, kao između htenoga zaborava i zlopamćenja što zamućuje vid, *isto slepilo: isto vanistorijsko Mi,* s onu stranu istorijske perspektive i s onu stranu stvarnosti (s onu stranu diferencijacije), vanstvarno i protivstvarno *Mi,* koje je prvi mentalni preduslov nacionalizma, i onda kada se ne iskazuje apsolutnom afirmacijom nacije, nego, čak, i pokušajem njene negacije. To vanstvarno-apstraktno Mi, kao ono *Jedno* u kome se, kao u ponoru, gube svi individualiteti epoha i klasa (u kome iščezava stvarnost), jeste *nezamenljiva psihološka pretpostavka nacionalizma.* Otuda pitanje o »našim« »korenovima«, — dakle o poreklu ovoga apstraktnog *Mi,* — jeste, i u istoriji novije srpske kulture, prvo pitanje koje postavlja nacionalizam: to pitanje o »kolektivnom« poreklu jeste, u stvari, funkcija »kolektivizacije« kao samoga stvaranja ovoga *Mi.* Po pravilu, to pitanje postavlja se sa jakim akcentima samo-negacije, tako da ostavlja utisak anti-nacionalističkog stava, dok je, u stvari, samim tim što je sredstvo »konstituisanja« ovoga van-stvarnog i anti-stvarnog *Mi,* ono pretpostavka nacionalizma: stvarni anti-nacionalizam je, pre svega, negacija ovoga *Mi,* i to kao afirmacija klasne stvarnosti čije istorijsko kretanje tek treba, svesnom revolucionarnom akcijom, da ozbilji ovo *Mi.* Ovo *Mi* ustaje, kao bauk, uvek u krizi revolucionarne svesti, bez obzira na to da li se artikuliše kao apsolutna afirmacija ili kao apsolutna negacija: i apsolutna afirmacija i apsolutna negacija jesu put u vanstvarno-vansvesno, ili put u »apokalipsu«, ukoliko uopšte između »prokletog semena«, »počela svakojakog našeg zla«, »za vjeki«, »uvek i uvek«, u tamu očajanja sklonjenog »prvog našeg imena« (»sve do mitskog našeg poslanja«) i »apokalipse« ima nekoga puta: »apokalipsa« je apokalipsa svesti, *sama suština ovoga »prokletog semena«.* Ona

bol / Neprestance nam / Udvajaš?«[62] To je *krv ili iracionalitet* ovoga »prokletog semena«, kao tama prokletstva koje proždire istorijsku svest.[63] To je misao o »zmijastom nakotu«, o *»patuljcima«* koji, *na samom pragu paranojačkog delirijuma*, prete »da se *u džinove* premetnu«:

Daćeš mi ruku, da me samog divljaci ne presretnu.
I kad me vrgnu u ćutnju u lavirintima u kojima caruju strasti,
I kad me sumnja obuzme, ne daj da se u džinove premetnu
Patuljci i pajaci
I sitne udvorice bez časti.

je »aždaja stoglava« iracionalno-večnog, kao zemlja »večito smrti gladna, večito mrtvih gladna«: zemlja ove iracionalne »večnosti«, koja proždire istorijsku svest, jeste *jedina zemlja* ovoga apstraktnog *Mi* koje, u stvarnosti, može da bude samo apokaliptićarski razaračko, jer jedino može, nepomirljivo sa stvarnošću, sebe da traži razaranjem stvarnosti.

[62] *Vetrometina, i izgnanstva, 8.*

[63] Tako, ciklus *Vetrometina, i izgnanstva* (petnaest pesama) jeste *tematski* ciklus pesama motivisan istorijom srpskog naroda, zaključno sa seobom Čarnojevića (pesme 12. i 13), u kome se Crnjanskova mitologija *Seoba* ukršta s naporom da se ožive atmosfera i reč iz zbornika *Kad su živi zavideli mrtvima* M. Panića-Surepa (kome je ciklus i posvećen). Međutim, to je samo privid: u ovom ciklusu, koji se završava rečima o »neznanom cilju« srpskoga naroda i njegovom poistovećivanju, po »izgnanstvu«, sa Izrailjem (»... A cilj gde je? / I hoćemo li prispeti, / Ako lednici ikad odjuže? / To neznano je. / Ko što neznana su / Izgnanstva / Izrailja«), *istorijska svest propada u iracionalitetu večno istoga prokletstva*, u onome »još uvek i uvek« (»... za vjeki«), kao u opsesivnom motivu »večnog udesa«, koji ništi svest o prošlom, sadašnjem i budućem, otkrivajući, neprestano, isto »prokleto seme« kao »Seme što dohodi kroz vekove / ... / Sve do doba *i onog i ovog*, / Do doba *svagdašnjeg*. / Do vremena burnog, i bujnog, / Do vremena ovog uzrujnog, / *I našeg*. / I zjelo, zjelo / Ludog« (pesma 10). Logički nemogućan izraz »doba svagdašnje«, čija nemogućnost je u apsolutnom prituvurečju ideje posebnosti »doba« i ideje »svagdašnjeg«, protivne svakoj posebnosti, delo je nemoći Tanasija Mladenovića da poetski otkrije ono »za vjeki« u svakome »dobu«; nesposoban da to »za vjeki« otkriva u »svagdašnjem«, i da na tome zasniva svoj *poetski* govor, on je *osuđen na logički govor standardne racionalnosti* u kome protivurečje vremena i večnosti, svesnog i vansvesnog, ili završava u nemoćničkoj površinskoj frazi: »... Sve do doba *i ovog i onog*«, ili kao prosta nelogičnost ovoga »doba svagdašnjeg«. Ali, suštastveni razlog ovoga pogleda bačenog u istoriju jeste upravo u otkrivanju toga »i ovog i onog«, ili »doba svagdašnjeg«, kao košmara »još uvek i uvek« prokletstva, u kome su »izgnanstva« Srbije, kao Izrailja, izgnanstva iz istorije u »neznano«, u ono »mnogo crno«: »I otad, i potad, / Mnogo nam crno« (pesma *12*).

Prislonićeš se uza me kad pokušaju da me svuku
U ralje noći, mutne i vlažne od ljigavih trava,
Jer telo mi je sam plik i brid, a kolena mi već tuku
Hladne sante stena,
U kojima zloduh doba spava.[64]

Da li to, zaista, traži svoje zlo pravo paranoidna misao o pretnji apsolutne propasti (apokalipse) u apsolutnoj sopstvenoj veličini, usred »zmijastog nakota«, među »patuljcima«, koja okreće iracionalno-pramitskom »prokletom semenu«, »zloduhu«, »zemlji mraka« (»aždaji stoglavoj«) što je »večito smrti gladna, mrtvih gladna«, onako kako je ova paranoidna misao »gladna« apsolutizacije pretnje i propasti? Je li to misao koja uništava i poslednje razlike između subjektivnog i objektivnog, stvarnog i nestvarnog, iracionalnog i racionalnog, ali, takođe, i sveta čoveka i sveta prirode (one zemlje u kojoj »previre (...) krv uzbuđena pokojnih«, ali koja, bezvremena, dok se »bešćutno ljulja«, ipak bolove nam »udvaja«), tako da se, *u delirijumu* te misli, zemlja i čovek, priroda i istorija, stapaju u nerazlučno, ali i neizgovorljivo, iracionalno jedinstvo, čiji govor bio bi košmarno-halucinantni, apokaliptički govor ove nesrećne svesti? — Nema, u apokaliptičarskim stihovima Tanasija Mladenovića, toga govora. Paranoidna misao, uzdignuta do apokaliptičarstva, ne prerasta u energetsku silu autentičnog paranojačkog aktiviteta: ona ne stiže do svoga paranojačkog suštastva kao vatre »inja zaumnog« »iza misli« o sveopštoj izgubljenosti (apokaliptičnosti), u kojoj nestaju i poslednje granice između »mene« i svega »van mene«, tako da bi potresi zemlje bili i sami potresi ove svesti, vraćene, nesrećom, u fantazmagorijsku arhaičnost.[65] I

[64] *Umor; Mrtvo more.*

[65] U sonetima *Triptihon* nema ni najslabijeg odjeka toga. *To nije nesreća, nego manipulacija nesrećom.* I to nije poetski govor, nego predumišljani govor u potpunoj izuzetosti ove manipulirajuće svesti od ma kakvoga potresa. Otuda i sama »triptihonska« kompozicija: tri soneta, kao tri »slike«, u stvari su tri faze ove manipulirajuće svesti, kojom se nesreća na jugu Srbije prenosi na celu Srbiju, da bi se Srbiji patetično predočila opasnost apokaliptičke nesreće. Prvi sonet je *deskripcija* tonjenja na jugu Srbije (skroz nemaštovita, u banalnosti za koju je sposobna samo potpuno neučestvujuća svest), drugi sonet je *pokušaj uopštavanja* te nesreće, objavom pretnje da cela Srbija, »kod brda bez brda, kod šuma bez šuma«, nestane među brdima i narodima, treći sonet je poziv Srbiji da se »prene« dok ne iščezne: »Preni se! Oko tebe more naroda huči. / Samo davljenici za pomoć tuđu zapomažu. / Razberi se, u sebi, i plamen svoj digni ko

kada to nije, kao u *Triptihonu, ideološko-politička manipulacija nesrećom umesto same te nesreće,* manipulacija kojom paranoidno-apokaliptičarski strah završava u tipično »nacionalističkom strahovanju o propasti ‚svog' naroda i ‚svoje' zemlje« (a ». . . teška ljudska drama i nemogućnost čoveka da se odupre prirodnim silama koje ruše, gutaju i uništavaju«, služi »kao plodno tle za iskazivanje (. . .) nacionalističkog patosa i straha«),[66] nesreća svesti od koje se odvaja svet nikada ozbiljnije ne ugrožava ovu svest o osnovnome njenom racionalno-verbalnom postroju i poretku: odvajanje sveta od svesti ne otvara apokaliptičke jame u samoj ovoj svesti; raspadanje jedinstva subjektivnog i objektivnog, »odvajanje« (»otkidanje«) sveta od ove svesti, nije i raspadanje te svesti, putem apokaliptičarske fantazmagoričnosti, u kojoj sve je zahvaćeno stihijama ovoga raspadanja, koja je delo tog odvajanja sveta od svesti, ali, možda, i »osveta« ove svesti svetu koji je napušta (jer taj svet, razarajući je, i sâm se razara: to ga ja kažnjavam što me je

stražu / Naspram slabosti svake. / Strah svoj pomno izuči! / — / Preni se! Oko tebe sablasti stoje stare. / Samo slabi potomci za pomoć duhove prizivaju. / Prikupi se, i, na zov iz davninâ, nek se odzivaju / Snage nove, jake. / Saberi sve svoje izvore i dâre! / . . . / Preni se! Na kori svake stope ureži svoje ime, / Da nezaborav i propast tobom ne ovlada; / Seti se smrti mnogih, al Život nek nadvlada!« O godišnjici objave ovoga »apokaliptičarskog« nacionalizma, Mladenović je pisao (uveren da će ova pesma »preživeti (. . .) sve svoje klevetnike«: ». . . Ako sam u početku i sumnjao u njenu životnost — sumnja je otpala!«) da »niko od napadača i opadača« (tog nacionalizma) nije *Triptihon* »analizirao poetskim merilima i sredstvima; naprotiv, unapred su odbacivani svi razlozi književne prirode da bi se, svesno i po nalogu, ili nalozima neknjiževnog porekla, pesma povukla u bljato čisto političkog instrumentalizma«, iako su objavljena i »mišljenja (. . .) da je *Triptihon* višeznačna pesma« *(Pismo Tanasija Mladenovića — Josipu Vrhovcu; Naša reč,* London, juni—juli 1978, god. XXXI, br. 296, u rubrici *Reč opozicije,* str. 7—10). Međutim, ne postoje »poetska merila i sredstva« kojima bi uboga jednoznačnost, u stilu anahrono-»didaktičarskog« »Preni se«, »Razberi se«, a na nivou »misli« (»naspram slabosti svake«): »Samo davljenici za pomoć tuđu zapomažu«, i u krugu »metafore« »Snage nove, jake«, i »rimovanja« ». . . ne ovlada« — ». . . nek nadvlada«, mogla da otkrije kao višeznačnost. »Čisto politički instrumentalizam« zahteva tu ubogu jednoznačnost (onaj »instrumentalizam«, svakako, a ne »razlozi književnog porekla«, koji je i omogućio da četnički *Srbobran,* u Pitsburgu, umesto uvodnog članka objavi *Triptihon;* v. o tome: Žika Minović, *Za kim zvone »Srbobrani«; Politika,* 7. septembra 1977). Manipulacija ne pristaje na višeznačnost: nema manipulacije nesrećom koja nije i nesreća poezije.

[66] Slobodan Kljakić, *Ima nacionalizma nema nacionalizma, Povodom jedne tobože kontradiktorne pesme; Student,* 11. maj 1977, XCI, 14. (Takode i *Nin,* 15. maj 1977, XXVIII, 1375.)

napustio), pa čak i pokušaj da se apokaliptičkim haosom, koji je totalan haos (ne, dakle, samo »moj«, nego i haos sveta), povrati izgubljeno jedinstvo, ništenjem granice između subjektivnog i objektivnog: ne rušim se samo ja, koga je svet napustio, nego se ruši i sâm taj svet (ruši se jer me je napustio?), pa ćemo, upravo tom strahovitom destrukcijom, koja je i destrukcija svake razlike između »mene« i onoga »van mene« (sveta), ja i svet ponovo da se nađemo, ponovo da uspostavimo jedinstvo (makar i ovo, u haosu)?

Ova paklena igra dozivala je Tanasija Mladenovića od njegovoga otkrića: »Svet je postô nešto što se van mene dešava«:[67] od otkrića sveta kao zemlje što se, »u bezvremlju«, bešćutno ljulja, ili sveta koji se »otkinuo« od nas, postajući nešto »za sebe« i »po sebi«, nešto »neosvojeno« (ali i neosvojivo), neiskazano (ali i neizrecivo, »neizrečno«), kao onaj ćuvik, sa zvezdom, čak i sa pogledom njemu upućenim, koji je Mladenović ugledao u svome sećanju na rat: »Ali pogled i ćuvik i zvezda ostaše otkinuti / Od svega, / Od svih materijalnih bića i stvari. / Sami *za sebe,* sami *po sebi,* / Nedovršeni, neproniknuti, nedosanjani / I, što je možda najvažnije, neosvojeni. / Trupovi su plakali, uzdisali, grohotali, / Pripremajući se za konačno raspadanje i konačni počinak, / Kako je to već red i običaj. / Reka je tekla nešto malo crvenija ka utoku / Malo više crvena no što je to dopušteno / Jednoj planinskoj reci / Koja ima samo boju bistrine«.[68] Pejzaž ove prirode, koji postaje ovako nadstvarno otkinut od svega, jeste *pejzaž krize istorijske svesti* kao same krize smislenosti, koja povezuje ovo »van mene« i ovo »mene«: ovi trupovi, što se javljaju u ovome sećanju Mladenovićevom, umesto heroja iz njegove knjige *Pesme,* pripremaju se »za konačno raspadanje i konačni počinak« istovremeno sa odvajanjem predela (sa ćuvikom i zvezdom) koji postaju nešto »za sebe«, »po sebi«. To je svet »za sebe«, kao svet konačnog raspadanja ili konačne smrti: apsolutne besmislenosti. Kolokvijalnost govora svakodnevice, putem onoga gorko-ironičnog:

[67] »Čudno, svet je postô nešto što se van mene dešava, / I sam vazduh zvoni prazno, pa se, šupalj, prostire daleko. / Sunce detinjstva sad sipa laži same, i ko da spava / Sva bivša njegova snaga, ko da ga je utulio neko. / — / Čudno, svet se ponaša ko da nije u snovima mojim / Nikad bio što je hteo, il morao, biti. / Ne mogu, ko nekad, da ga pravim bojama obojim: / Iščašen u bezvremlju, on je sada ko potka bez niti« *(Čudno; Mrtvo vreme).*

[68] *Pogled u ćuvik; Vetar vremena.*

»Kako je to već red i običaj«, delo je »konačnog raspadanja« romantičarskog jedinstva prirode i istorije: to je govor depatetizacije i deheroizacije samoga ovoga raspada. Ako linijom te kolokvijalne depatetizacije (i deheroizacije) Mladenović nije došao do poezije,[69] nije li se tu našao već na putu ovoga razdvajanja »mene« i sveta »van mene«, kao samoga uranjanja sveta u »nevidelicu« i »neizrečno«?[70]

[69] Njegova kolokvijalnost nije dovoljno nužna: ona je više htena nego iznuđena, tako da se tragika, koju treba da kaže, njome ne produžava, čak u toj meri da ona deluje, u svojoj traženosti, kao obespredmećenje ove tragičnosti, kao u rečenicama za *krvavu* reku: »Reka je tekla nešto malo crvenija ka utoku, / Malo više crvena no što je to dopušteno . . .« To je kolokvijalistička trivijalnost koja trivijalizuje ovu reku crvenu od prosute ljudske krvi »malo više nego što je to dopušteno«, tako da se sva depatetizirajuća ironija rastvara ovde u ovoj bezodnosnosti, gotovo ravnodušnosti koja se neće, ali koju donosi ovo *ćaskanje*, ova izuzetno prisutna želja Mladenovićeva da se osposobi za ovaj ćaskajući ton, ponovo, dakle, literarna ambicija njegova, »pisanje« a ne »stvar sama«.

[70] Raspad romantičarske mitologije jedinstva sveta i čoveka jeste i raspad romantičarske versifikacije, neodvojive od ove mitologije. Zbog toga će, u trenucima nemirenja sa ovim raspadom, Mladenović da traži spas od same romantičarske versifikacije. Takva je pesma *Svemirski ćuh i mir i páh (Mrtvo vreme)*, u kojoj se težnja ka jedinstvu svemirskog i ljudskog traži ritmovima ćija suština je romantičarska: »Svemirski ćuh, i mir, i páh, / I sunca tron, zaljuljani zvon / Nevidnog korenja, i dah / Visinâ, mirisni zvuk i ton. / — / Pljušti li to zvezda prah, / Il raskriva noć crni stas? / Da l krila tajna daju mah / Telima nebnim, pa otud glas?« Tako i u pesmi *Zvučna patina ili Lazar Vozarević, 5 (Psalmi po sinu)* u kojoj stihovima o gluvilu sveta: » . . . I opet svet je gluv. / — / Gluvilo bez njega traje sad. / Jer vidovit dar / I mitsku moć / — / Beskrajna proguta noć«, slede stihovi čiji ritam, ali i reč, podseća nedvosmisleno na poletnoga Lazu Kostića: »Ideš li bar / U zvezda hlad, / U lepši zvezdopad?« Gluvilo je gluvilo noći (a ne samo smrti), što je progutala »mitsku moć«: to je »gluvilo« tekuće fraze »prizemne« kolokvijalnosti, kao fraze izvan ove »mitske moći«: izvan moći objedinjavanja sveta i čoveka. Zbog toga pokušaj obnove romantizma, i u ovakvim trenucima Mladenovićevim, pretpostavlja obnovu »mitske moći«, koja je, međutim, nemogućna, pa se zato ta moć traži od same romantičarske dikcije, nekom vrstom njenog ponavljanja, tamo gde su »reči iščezle« u stvari ove romantičarske reči o kojima je sanjao Mladenović: »Reči iščezle, reči mrtve, usnule reči u šumi zla. / Reči što pate na dnu jave, na međašu sna. / — / Ko će im dati bistrog pada i zaumlja jek, / Bodrost vazduha, bruj ljutih pčela, osâ zlatni vek? / . . . / Ko će im dati opori zov, i munjski blesak, i sev, / Rastuću silu obesnog groma, talasnog mora gnev?« *(Reči iščezle; Mrtvo vreme)*. Pri tome, Mladenović je dolazio (posebno u dvostihu, u kratkoj pesmi) do sažetosti i ritmičke udarnosti kakvu mu ranije verbalna pomama nije dozvoljavala, i do izvesne čistote osnovnoga rečeničnog akcenta, ali ta verbalna jezgrovitost i taj zamah kojim se ovde prožima govor u najboljem slučaju jesu »Val reči, val šapata, mrmorenja, val noći, / Val tame što izbija ko ključ tanak iz nemoći. / . . / Val što izdaje, zamara, huči, ulazi u me. / — / Val bez bleska, val tamnog hoda i tamnog tembra« *(Val reči;* isto): u najboljem slučaju, to je stvar zvučne omame (tim jače što je pouzdaniji osnovni melodijski obrazac), *stvar verbalnoga romantizma bez romantičarske »mitske moći«*, u kome je »svemirski ćuh« u stvari »ćuh« ove zvučnosti reči koja nije nađena u živoj stvarnosti duha, kao u stvarnosti izgnanosti iz patosa romantičarskoga jedinstva (stvarnosti »neizrečnog« i »nevidelice«, stvarnosti »gluvila«, u kome je samo pozni Vinaver, zaveren skladu svog intelektualnog misticizma, uspevao da živo razbruji romantičarske, kostićevske, vrtoglavice), nego je nađena oponašanjem romantičarskog verbalnog patosa, u trenucima zaborava ove stvarnosti, kao zvučnosti što se ne ostvaruje u iskušavanju »gluvila« nego, jednostavno, njegovim ignorisanjem. Otuda su to prividna, izrazito »spoljna« romantičarska progovaranja: formalna zvučnost, nađena zaboravom gluvila koje nas, međutim, ne zaboravlja, onako kako nas ovaj svet izgnanstva iz kosmosa romantičarskog jedinstva ne zaboravlja: to gluvilo zahteva da se *u njemu, i prema njemu*, protivnom harmoniji jedinstva, traži pevanje, osuđujući sve drugo na privid svečanosti posle koje ćemo se vratiti ponovo tamo gde smo i bili: među »usnule reči u šumi zla«.

To iskušenje zemlje koja je »besćutna«, kao ono apsolutno »van mene«, i nemirenje sa tom njenom »besćutnošću«, u osnovi je neosporno najvećih *približavanja* Tanasija Mladenovića poeziji. To je onaj »jedva vidljiv svet«, »nedokučan« i »nečitljiv«, ali koji mu »pruža ruke«: »S grebena, s grbače kamene, opružene, jetko zelene / Breg jedan, brdo jedno, jedan jedva vidljiv svet / Pruža mi ruke, pozorno me gleda očima urokljivim / Svetlucajući slutnim sjajem, čarajući me tajnama / Nedokučnim i nečitljivim«.[71] To je ona »nevidljiva duša prostora / Ranjenog dahom noći«,[72] duša antropomorfizma koji, porican, ranjen u samome svom korenu, evo kako se, ipak, ne predaje, pa taj »jedva vidljiv svet«, koji me »gleda očima urokljivim«, kao sâm svet »van mene«, i nije ništa drugo nego pokušaj projiciranja »mene« u svet »van mene«, poricanjem oblika svega što je »van mene« i što kao da skriva »nevidljivu dušu prostora«, dušu koju taj prostor *ipak* ima, ali koja je zarobljena u njemu i od njega hoće da se oslobodi, začaravajući taj prostor »slutnim sjajem«. Je li to sjaj naslućene ravnoteže između »mene« i onoga »van mene«, onaj sjaj svetlosti miholjskog leta koje je »vreme malokrvno, vreme s nepogodama i varljivim slikama / Varljivim oblicima, ko da je ovladalo lažno leto«, ali u kojoj svetlosti,

[71] *Kumova slama* (datirano: *1972); Psalmi po sinu.*

[72] ». . . Tamjan i laka pâra večeri, mirisne i hujne / Prostire se lagano nad dolinom / Ulazi u domove / U torove / U štale / Kroz vrata i prozore / U duše umorne / — / Tamjan i pâra leta, nevidljiva duša prostora / Ranjenog dahom noći / Dahom vetrova visinskih / Što stižu iz dubinâ / Kumove slame« *(Kumova slama)*.

makar bila i smrtonosna, ipak »sve stvari postaju providne«,[73] zato što se u njoj, u »varljivim slikama« što ih ona stvara, kao u miholjskom letu, dozivaju biće i ne-biće, osvojenje i gubitak, nada i poraz, reč i stvar, »ideal vanstvarni« i neposredno stvarno, utapajući, makar samo za trenutak (i makar samo pre konačnog iščeznuća), u smirenost, kao u »lažno zlato« iluzije ravnoteže koja je dosegnuta po cenu da se, mistički, »usred carstva ovoga [bude] samo senka / Slika onog što pogledima vanstvarnim / Drugo neko nebo traži / Duboko odan odrazu njegovom / U ogledalu sna«?[74] To su, ponovo, »oči što gasnu u vidokrugu već oslepelom,[75] i to je nokturno, ali čija tamna svetlost iskri se nekom neizrecivom nadom, kao voćka ponoćna, između nemosti i govora, kad sam, dakle,

. . . nem pod zorom što svitanje novo ne javlja
Al tajne klice budi u meni kad zri voćka
Kojoj imena ne znam, od koje se zaboravlja
I ime, i rod, i vreme, pa samo zvezda ponoćka
Zvezdanim svojim sjajem počiva u mojoj nutrini
Uspravan kad stojim do tame, zakopan u mrtvoj tišini

(Nokturno).[76] To je neznanje »imena«, »roda«, »vremena«, što se *obećava* kao znanje nekoga suštinskoga govora, ili govora suštine čije »tajne klice« kao da su tražile ovaj poraz, ovaj zaborav, za sećanje na samu bitnost, duboko zapretanu u »imenu«, »rodu«, »vremenu«, i koje progovara samo u ovoj nemosti, pred zorom što svitanje novo ne javlja, ali što jeste neko unutarnje svitanje kao samo svitanje »nutrine« (»Uspravan kad stojim do tame, zakopan u mrtvoj tišini«), kao »Nepoznato tkanje, tajna slepa leta / U toplој nutrini koja ko zver spava / Očiju sklopljenih / Rukom zaborava«,[77] tamo gde je smrt

[73] »Čini se da vas ponovo obuzimaju samrtni bolovi / I da se rane otvaraju, da se rane / Zarasle u humusu ponovo ozleđuju / . . . / . . . dani i noći što prolaze / Vreme malokrvno, vreme s nepogodama i varljivim slikama / Varljivim oblicima, ko da je ovladalo lažno leto / — / Na svetlosti miholjskoj sve stvari postaju providne / I lažno zlato ovog doba krvlju prokapljuje: Gusta i rumeno-jarka prodire u kosti i pepeo / — / Čini se da ponovo ubijaju vaša tela i vaš duh« *(Čini se: Psalmi po sinu).*

[74] *Ideal vanstvarni; Psalmi po sinu.*

[75] *Vetrometina, i izgnanstva, 5.*

[76] *Pod pepelom zvezda*

[77] *Prevarena smrt; Mrtvo vreme.*

»imena«, »roda«, »vremena«, gde je *mrtvo vreme* u kome sve izgleda izgubljeno, ali u kome je, u stvari, »dažd nebesni i plod koji sazreva u potaji«, ono »iza« misli i »iza« sveta (njegovih oblika, njegovih predela), »nevidljiva duša prostora«, ili sama skrivena bitnost, skriveno biće, ono bezuslovno uslovljavajuće, kao »Korenje cvokotave ljudske misli koju zagreva nada«,[78] kao nada samog postojanja, biološka nada, ili instinkt postojanja, rasplamsan na dnu očajanja, u doživljaju izgnanstva (bačenosti »na suvo«, nasilja), koji će zabrujati kao orgulje, kao one »Ogromne izvrnute ajkule izvučene na suvo«, u Peruđi, pod opakim suncem leta,

Kad visoka groznica je
Kad drhtavica
Zatresla teški prostor

Ogromne izvrnute ajkule izvučene na suvo
Nevidljivi njihovi jezici
I glave nadole opuštene
Ispuštaju dah drevnosti, utišane uzvike
Radosti nedeljive od tuge
Očaja produženog u nadi
Pod prstima ruku, pod stopalama nogu
U uhu zatvorenom za metež, u gnezdu krilatom
Bahove fuge razaraju tišinu
Udaraju u večne barijere
Granaju se spiralama i pljušte
Pljušte pevajućim mlazom
Oko našeg izgnanstva

(Orgulje).[79] Tama slike, to je ovde *instinkt*, kao zadržana inteligencija, misao zadržana u svome korenju, kao *nada* (prami-

[78] »Cvokotavo nebo oslonjeno na velika stabla šumâ. / Cvokotave grane pod teretom mrtvog vremena. / Razdeljeni dani koji se gube u beskraju, / I noći iza svemirnih ledenih bregova. / Gde ni sunca više nije, nego mastilo mraka / Prekriva pučinu nesaznatih tajni. / Mrvice zvezdane i sjaj nesagledani. / Rasponi u kojima gvozdene sablasti se nastanjuju. / Plutajuća prostranstva u neobuhvatnoj raskoši — / Kakvo zlato večitih senki i oblaka! / Kakav dažd nebesni i plod koji sazreva u potaji: / Korenje cvokotave ljudske misli koju zagreva nada. / — / Cvokotavo nebo oslonjeno na velika stabla šumâ« *(Mrtvo vreme:* v. u knjizi *Mrtvo vreme).*

[79] *Psalmi po sinu*

sao svake misli), kao predsvesnost (»drevnost«, arhaičnost) neprobuđena do svesti, slepa kao ove orguljske ajkule »na suvom« što se, jednom viđene, nikada više ne mogu zaboraviti; to je poezija, iako još opako ugrožena banalnošću što pevanje radosti u tuzi i očaja u nadi onemogućava površno-tematskom deskripcijom, u stilu tekućega »opšteg mesta«,»Radosti nedeljive od tuge / Očaja produženog u nadi«, poezija kao »plod koji sazreva u potaji«, kao slika ili zadržana misao, kojoj se Tanasije Mladenović približava, i ovde, kao uvek kad »polazi od nadahnuća *slike* a ne reči ili apstraktne misli, (. . .) kad ga ponese čulni ili vizuelni ritam kome su reči spontano i organski iznađeno sredstvo a ne njegov opojni patetični zvuk koji se prethodno nametne kao gola, zvučna, bombastična reč, koji zaposedne poetsku svest pre adekvatnog spoja sa slikom, i koji se izvrgava u verbalni stihovni ritam kome se naknadno, nasilno i veštački kroje poetske slike i figure«.[80] To je poezija, kao ova »drevnost« orguljskog slapa, kao ono »iza misli« ili potencijalna misao, kao »nevidelica« ili potencijalna svetlost, ona »nutrina« koja nije ništa drugo nego sama ova potencijalnost, onaj »zamračeni predeo« u kome, međutim, »kruži (. . .) plavetnilo«: »U zamračenom predelu / Kruži poludelo / Opsovano plavetnilo / Na propetom, uzbunjenom / Vetru smrti«,[81] ili ono brdo iz stiha (koji se takođe neće lako zaboraviti): »Brdo sja na ivicama raspetoga dana«.[82]

Tu se Mladenović najviše *približavao* poetskom govoru jer je bio u najvećem svom iskušavanju »neizrečnog« i »nevidelice«: u ovome brdu što »sja na ivicama raspetoga dana«, ili u ovome »zamračenom predelu« u kome kruži »poludelo opsovano plavetnilo« na »vetru smrti«, koji se odvajaju i od sveta i od svesti, i koji, kao ono neizrecivo (neosvojivo) »po sebi« i »za sebe«, dovode u pitanje i taj svet i tu svest, ima neuporedivo više apokalipse nego u svim tematskim »apokaliptičarskim« Mladenovićevim stihovima, jer ima više »neizrečnog« i »nevidelice«, i ima *mogućnog* poetskog govora, koji jeste smislen samo kao pokušaj progovaranja usred »zamračenog predela« ovoga »neizrečnog«. Svet, koji se »van mene dešava« jeste svet koji se *van*

[80] Zoran Gluščević, *Od retorike do kontemplacije* (predgovor u knjizi *Vetar vremena*).

[81] *Vetrometina, i izgnanstva, 5.*

[82] *Prođi se svega* (datirano: *1968*); *Mrtvo vreme.*

jezika dešava, tako da svest o tome svetu neumitno postaje opsednuta rascepom između reči i stvari, svest koja neprestano otkriva »Ništavilo reč i ništavilo van svake reči«,[83] svest produbljene krize jedinstva čovek-svet, kao krize jedinstva reč-stvar, ili svest krize jezika. Međutim, Mladenovićev stav prema jeziku u njegovom »apokaliptičarskom« poricanju suštnski je isti kao u apologiji koju je on pokušavao svojevremeno da peva (između ostaloga Beogradu i njegovim »ljudima koji su kao Dunav i Sava verni«): »Taj grad je sam spomenik i sam jedna *reč velika / Koja se poklapa sa onim što se zove istorija.* / U njegove utvrde vreme je sasulo gromade gvožđa i čelika / Koje će dugo i dugo pamtiti, sve dok ga ne izda memorija. / — / Trebalo bi reći koju reč pohvale i skromno priznanje jedno / Ovim drvoredima i bregovima, nagnutim nad dvema vodama. / Njegovom imenu i profilu pristajaće to izvanredno«.[84] Ta apstraktna »reč velika / Koja se poklapa sa onim što se zove istorija« produžava se, *bez ikakve krize,* i u Mladenovićevim stihovima o apokalipsi, koja je, svakako, kriza ovoga »poklapanja« reči » . . . sa onim što se zove istorija«: kriza istorije, kao kriza jezika, koja otvara, kao u tektonskom poremećaju, »grotla tamna«, pa »sad zjape ogromne / Jame« tamo gde je »Ništavilo reč i ništavilo van svake reči« (kao svet koji se dešava »van mene«). Ono *»i«*, u rečenici »Ništavilo reč *i* ništavilo van svake reči«, jeste prividna veza; ono je, u stvari, u otkriću njihove nepodudarnosti (umesto negdašnjeg »poklapanja«), grotlo tamno i jama preteće apokalipse, kao pretnje konačnog razlaza čoveka i sveta, reči i stvari. Tu, u tome grotlu, u toj jami (što, međutim, »skriva« se iza »bezazlenosti« ovoga jednoga jedinoga *»i«*, te male, jedva primetne reči, što se svakodnevno izgovara, bez svesti o njenoj stvarnoj istini, — pa se živi, zaista, na samoj ivici ovoga grotla tamnoga, bez svesti o tome?), nije li sama »eksperimentalna epoha«, ali ne samo kao epoha razbijanja »jezgra materije«, nego pre svega kao epoha ovoga razbijanja jezgra *mogućnog* jedinstva čoveka i sveta, ili mogućnog jedinstva čoveka (nemogućnog izvan sveta) sa samim sobom? I nije li tu, u

[83] ***Reči; Vetar*** *vremena.* (» . . . Najzad reč i najzad koje nije reč, / Već **najzad prezir izvan** reči / (Iz kojeg izlazim zanavek poružneo). / Džunglu reč (u **koju sam nevin zašao**). / Ništavilo reč i ništavilo van svake reči / Koje se spušta **ko škiljava svetlost** / U noćnu stravu koja nije reč, / U stravu bez reči i bez **izlaza«.**)

[84] ***Patetična*** **(1954)**; *Kamen i akordi.*

pokušaju izgovaranja ovoga *»i«*, — kao u pokušaju uspostavljanja stvarne veze između reči i stvari, između izrecivoga i onoga što je »neizrečno«, između »mene« i onoga »van mene«, — jedino današnje stvarno opravdanje pesnika, kao ove vrhunske samosvesti čoveka koji *ne zna* da govori, ali koji pokušava da progovori?

U osnovi svih poetskih slutnji Tanasija Mladenovića jeste iskušavanje »neizrečnog«; u osnovi svih njegovih poraza (od stihova o »atomskoj« apokalipsi do njegovoga stihovanoga prorokovanja apokalipse Srbije) jeste njegova *nemoć* za iskušavanje »neizrečnog«, ali i njegovo *bekstvo* od ovoga iskušavanja. To je *konformizam* koji zahteva ideološku racionalizaciju »neizrečnog«, ne mireći se sa »neizrečnim« (sa iskušavanjem pretnje »ništaviła reči i ništaviła van svake reči«), i koji uništava poeziju i tamo gde je ona bila mogućna, kao u pesmi *Prođi se svega:* »Prođi se svega. Brdo sja na ivicama raspetoga dana, / Zaneto ko zver na rubu prostrte vode. / Otkidaj časove uvelim lišćem s grana, / I pođi iz ovoga lažnog stana / Ka onom što te zove / Glasom razorne slobode«. Neporečan je tamni sjaj u rečima *»Brdo sja na ivicama raspetoga dana«*, ali taj sjaj se gasi, sve više, iz stiha u stih, dok potpuno ne utrne; već u drugome stihu je to slabljenje njegovoga intenziteta, naslućenoga u prvom stihu (»Zaneto ko zver na rubu prostrte vode«): ako ono »zaneto ko zver« još nastavlja taj sjaj (jer je to brdo-zver ovoga zova »razorne slobode«), ono »na rubu prostrte vode« lišeno je svakoga sjaja: ova »voda« je puki element standardnog pejzaža neugrožene svesti, nespojiv sa iracionalitetom pejzaža iz prvoga stiha, a »prostrta voda« (sa ovim ekspresivno sasvim nemoćnim »prostrta«) jeste to u potpunosti. Stih posle ovoga, koji je, formalno, poruka: »Otkidaj časove uvelim lišćem s grana« nađen je između banalnosti (»uvelog lišća«), značenjske tamnosti ali i potrebe za liriziranjem svega, i to u stilu novoromantičarske prigušene melodijske rezignacije, apsolutno nespojive sa duhovnim kontekstom »razorne slobode« i sa naslućenim iracionalitetom brda što »sja na ivicama raspetog dana«. »Glas razorne slobode«, kao potencijalni (moguć, ali zadržan) glas brda »na ivicama raspetoga dana«, daje naknadni smisao sjaju tog brda, ali tako što se u njemu, kao u eksplikaciji, sjaj te potencijalnosti potpuno gubi. To je nemoć za ono potencijalno, — kao mogućno a još neostvareno, i koje je sama napetost ka tome svom ostvarivanju, njegovo obećanje, ali još u uskraćenosti, videlo što se traži kroz »nevidelicu«, nestvarno (kao buduća stvarnost) u

stvarnom, »ideal vanstvarni« usred neposredno-stvarnog, — nemoć koja ovaj ideal, naznačen u prvim strofama pesme *Ideal vanstvarni* (pa makar i sredstvima sasvim skromnim, i još u krugu pretežno realističke deskriptivnosti): »Doziva krajina što ljeska se u zlatu / Podnevnih letnjih vatara / Navrće reke da se vrate svojim koritima / Izdubenim u pretiloj crnici / — / Doziva glasan jek među brdima / U vinogradima sutonsko rikanje bikova / Noćni blek uznemirene jagnjadi / Njisak konja kad utrkuju se / S vetrom«, uništava strofom ideologizacije: »Doziva vatra badnjaka, veselo njeno svetlucanje / Koledarske pesme, *setna starinska muza naroda / Što na obalama ovim / Još ludo istrajava / Doziva sve što ludilo je naše / Što trajanje je, svemu uprkos, / U stoleća*«. »Ideal vanstvarni«, u ovoj pesmi u kojoj dublje neugrožena moć postojeće neposredno-empirijske stvarnosti zahteva primarnu deskripciju, ne dozvoljavajući veći stepen mašte, ipak kao da pokušava da začara svojom svetlošću tu još moćnu stvarnost, ali ta začaravanja slaba su: njih prekida, surovo, ova ideologizacija koja se na dozivanja »ideala vanstvarnog« (kao na govor svetlosti što pokušava da začara sve stvarno) odaziva govorom o »setnoj starinskoj muzi naroda«, o »ludom istrajavanju« i »ludilu (. . .) našem«, daleko i od te »muze« i od »ludila«. Taj »ideal vanstvarni«, koji pretvara »usred carstva ovoga« čoveka u senku, u sliku onoga što »pogledima vanstvarnim / Drugo neko nebo traži«, izvrgava se, patetično, u ovo »trajanje, svemu uprkos, / U stoleća«, ali i »uprkos« poeziji.

To je pesnik koji se, tek najavljen, pretvara u ideologa: »ludilo« je tu u funkciji »trajanja« (»istrajavanja«), apsolutno nepomirljivog sa ludilom (onako kako je ovaj ideolog nepomirljiv sa izazovom ništavila, ili sa stvarnim izazovom apokalipse), neka vrsta sinonima za upornost, »svemu uprkos«, a ne »funkcija« »ideala vanstvarnog« za koji ne postoji sinonim u postojećem govoru postojećeg sveta, i koji zato i jeste »nevidelica« u danu toga govora, ono »neizrečno« u reči, kao vatra »iza« reči, a ne reč (beskrajne banalnosti) »setna starinska muza naroda«. Jedina stvarna »muza«, koja se tu javlja, jeste muza ovoga nezadrživo ideologizujućeg konformizma, muza koja od Tanasija Mladenovića traži da svoju pohvalu »neizrečnom«: »Za umir bure tela svog i svoje duše, / Potražih spasa u onom / Što jedino leči: / U neizrečnom«, kaže kao monahinja Jefimija koja veze, »skrušena i kolenopriklona«, pohvalu Lazaru: »Tebi, koji pređe u onovremeno, / I od zemnih stvari se ote. / Tebi, što nebesnicima i nebesnom svetu / Podari i duh svoj, i mač, / I čelo, gordo i

prâvo, / Veličajše lepote«.[85] To je *ideologizacija »neizrečnog«*, njegovo ništenje pod prividom ove pohvale: jedino u ovoj ideologizaciji, zasnovanoj na ignorisanju drame reč — stvar (na ignorisanju iskušavanja apokaliptičke pretnje), može ovo *neprihvatljivo* »neizrečno« da se oglasi za ono »što jedino leči«, za »umir bure tela svoga i svoje duše« (ono, koje je upravo »bura« i tela i duše): to »neizrečno« je, ovde, od jemstva »bure« pretvoreno u ideološko »znamenje«, u simbol »verozakona«, koji (i kada nije, ovako, u znaku »krsta«) jeste *»verozakon« protiv »neizrečnog«*. To »neizrečno« je hrišćansko »onovremeno«, ono što »od zemnih stvari se ote«, ono »nebesno« ili ona »nadzemna slavlja« što traže »verozakon i krst svoj, to sudbinsko i nadljudsko znamenje«,[86] u duhu restauracije građanskog tradicionalizma sedamdesetih godina (i uveliko već na Mladenovićevom putu ka »apokaliptičkim silama« što prete Srbiji: ova restauracija doziva te sile), koji za kosovsku mitologiju poraza kao pobede traži reči sa prizvukom crkvenoga »srednjovekovlja«: »kolenopriklona«, »huda«, »veličajśa«, pa su to, umesto »neizrečnog« što otvara »grotla tamna« u postojećem jeziku, i uranja u dramu »eksperimentalne epohe«, ove *reči*, njihov ukus, miris i sjaj. To je verbalna »onovremenost« (uz naglašeno vraćanje glagolskom obliku vremena predašnjeg svršenog, potisnutog u živoj govornoj praksi), simulacija izazova »neizrečnog« umesto stvarnog otvaranja njemu, misao o porazu kao pobedi umesto stvarnog iskušavanja poraza,[87] »umir bure tela svog i svoje duše«, umesto

[85] *Monolog Jefimijin; Mrtvo vreme.*

[86] *Monolog Lazarev*

[87] U pesmi *Monolog Lazarev*, to izgleda ovako: »Beše li to Srbija ili Kosovo kad kretoh, u osvit nevolje, / Da glavom platim svojom nadzemna slavlja? / — / Svak ima svoju reku, zemlju, polje, i ime koje nahodi, / Verozakon i krst svoj, to sudbinsko i nadljudsko znamenje. / Ja svoj proneh, raspet između željâ i sumnji. I pustih korenje / — / Prigovoru mogućem, razlogu svakom, svemu što slavi prethodi; / *Jer, poraz i ne bi poraz.* Al jedna samo misao duh mi ne ostavlja: / Da l pamtiće zemlja ova *smrti cenu?* Il sve se u njoj zaboravlja?!« Umesto poetskog otkrovenja poraza kao pobede, to je ovakva tvrdnja (preko onoga nesrećnog Mladenovićevog, zaključujućeg, *»Jer«):* »Jer, poraz i ne bi poraz«, a umesto iskušavanja poraza u jeziku, putem »neizrečnog« što se otvara upravo tu gde poraz treba u pobedu da se preinači, to je ili dekorativno-ilustrativna upotreba reči, u stilu »verozakona« i »krsta« liturgije (posredstvom onoga »nahodi«), ili trgovačko-pijačna njegova upotreba: » . . . smrti cenu«. Ova »smrti cena«, koja uzalud traži da se izmiri sa »verozakonom«, to je jezička proizvoljnost: *to je jezički neizbežno proizvoljna manipulacija jezikom, u manipulaciji porazom,* pod opsesijom straha (tipično tradicionalističkog) od zaborava (»Da l pamtiće zemlja . . .«), koji ne dozvoljava stvarno progovaranje zato što ne dozvoljava stvarno otvaranje »neizrečnom« (porazu, zaboravu), nego samo ovakav tobožnji govor, ovo »markiranje« govora (i »misli« i »duha«): »Al jedna misao duh mi ne ostavlja . . .« Zaista, »cena« govora jeste »smrti cena«.

[88] *Predeli; Mrtvo vreme.*

nemira, *»kolenoprikloni« tradicionalizam kao konformizam,* kao »nadzemna slavlja« što se ne plaćaju glavom nego tek trudom potrebnim za ove lake stilizacije kojima se ovaj revolucionar pretvara u »skrušenu« monahinju Jefimiju, ali kojima se problem govora svodi na problem jezičke ilustracije: tu se govor daje za ornamentiku ili »dekor« u jeziku, ništa stvarniji (ništa duhovniji) od Mladenovićevog »paganskog dekora« u Grčkoj. Tu iščezavaju »vrtovi vazduha i katedrala svetlosti«,[88] koji su tražili od Tanasija Mladenovića da bude »samo senka«, a ne »obelisk uprt u prostor i u vreme«, niti »tetrebski usmeren i tetrebski snažan«; tu se gasi »miholjska svetlost«, koju je on naslućivao, kao svetlost vatre »iza misli«, ali koja nije pristajala na njega ni više ni duže nego što je ovaj obelisk u njemu, nepomirljiv sa vatrom, pristajao da bude samo senka.

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 5

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Miodrag Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.